

Mester

VOLUMEN VI OCTUBRE 1976 NUMERO 1

MESTER

La Redacción de *Mester* da fe de su agradecimiento al *Del Amo Foundation* y al Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California, Los Angeles que hicieron posible la publicación de este número.

Portada: Grabado en madera del *Meister Jost Amman*, reproducido y publicado por Sigismund Feyerabend alrededor de 1570 en textos de la Facultad de Derecho de Frankfurt y que denota al estudiante ante el riguroso juicio de los venerables catedráticos "das Juristencollegium". Entresacado de *Die Bücherornamentik Der Renaissance*, A.F. Butsch, (Casa Editorial de G. Hirth), Leipzig, MDCCCLXVIII, Tafel 51.

Mester se publica dos veces por año, en primavera y en otoño. Las ideas expresadas en sus páginas no siempre son las de la dirección, la cual invita y estimula colaboraciones de cualquier procedencia. No se efectuará la devolución de ningún material que llegue sin sellos postales. Toda colaboración deberá enviarse por duplicado a *Mester*, Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles, California, 90024.

Condiciones de Venta y Suscripción:

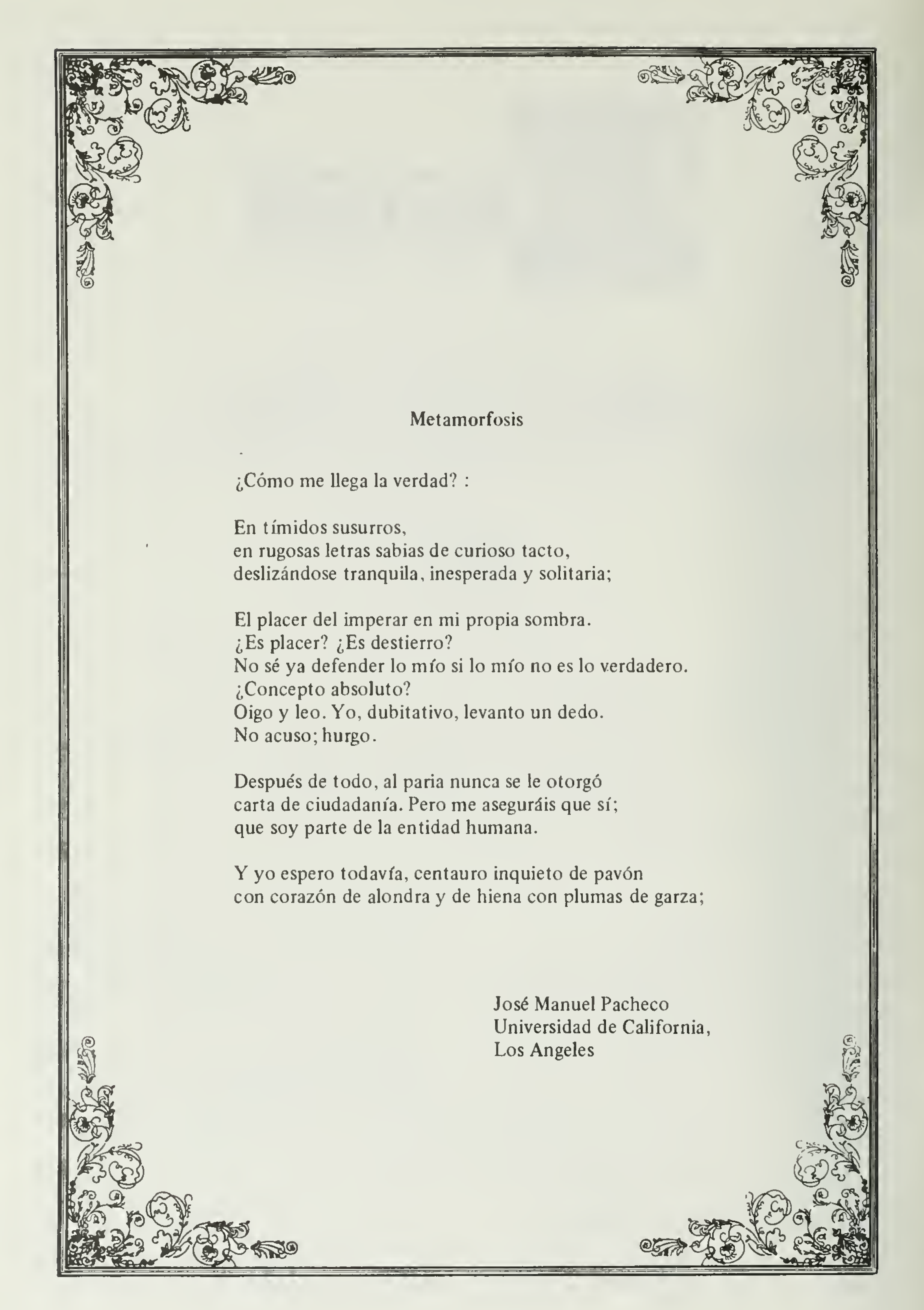
Suscripción anual	US$ 6
Instituciones.	US$10
Suscripción de estudiante	US$ 4
Número suelto	US$ 3



Revista Literaria de los Estudiantes Graduados
DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL Y PORTUGUES DE LA
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA EN LOS ANGELES

VOLUMEN VI OCTUBRE DE 1976 NUMERO 1

ÍNDICE



Metamorfosis

¿Cómo me llega la verdad? :

En tímidos susurros,
en rugosas letras sabias de curioso tacto,
deslizándose tranquila, inesperada y solitaria;

El placer del imperar en mi propia sombra.
¿Es placer? ¿Es destierro?
No sé ya defender lo mío si lo mío no es lo verdadero.
¿Concepto absoluto?
Oigo y leo. Yo, dubitativo, levanto un dedo.
No acuso; hurgo.

Después de todo, al paria nunca se le otorgó
carta de ciudadanía. Pero me aseguráis que sí;
que soy parte de la entidad humana.

Y yo espero todavía, centauro inquieto de pavón
con corazón de alondra y de hiena con plumas de garza;

José Manuel Pacheco
Universidad de California,
Los Angeles

"EL SUEÑO DE PEDRO HENRIQUEZ UREÑA" SOÑADO POR BORGES

El breve relato está incluido en el volumen de poemas *El oro de los tigres* (1972). La colección contiene además cuatro prosas breves que, como "El sueño de Pedro Henríquez Ureña", recuerdan las narraciones de *El hacedor* (1960). ¿Parábolas, ideogramas, símbolos, alegorías? Cualquiera que sea la forma genérica que adoptemos para definir estas piezas, la designación deberá apuntar a su rasgo esencial: no tanto su brevedad textual como su apretada densidad, su carácter de signo o metáfora, es decir, de algo que acepta la literalidad pero que a su vez *significa otra cosa*, como los sueños. El hecho de que estén incluídas en colecciones de poemas tales como *El hacedor, El elogio de la sombra* (1969) y *El oro de los tigres* indica de por sí que Borges las distingue del cuento en su forma más convencional. Este detalle anticipa ya alguna información respecto a su definición genérica: ocupan un lugar intermedio entre el poema y el cuento. Tienen del cuento el elemento narrativo pero la narración tiende, como el poema, a la ambigüedad, generando sentidos no denotados pero presentes al nivel de la connotación: en su concentrada brevedad obligan, como el poema, a un reverso, a un significado implícito. El propio Borges ha dicho de estos breves relatos: "La parábola sucede a la confidencia... En el principio de los tiempos, tan dócil a la vaga especulación y a las inapelables cosmogonías, no habrá habido cosas poéticas o prosaicas. Todo sería un poco mágico. Thor no era el dios del trueno; era el trueno y el dios"[1]. A esta capacidad mágica de la parábola apela Borges. Esa magia consistiría en reemplazar la ley de identidad de la lógica formal por la pluralidad de identidades de la ambigüedad, en aceptar los sentidos de la denotación junto a los sentidos sugeridos por la connotación. Por su brevedad, transcribo el relato en su totalidad:

> El sueño que Pedro Henríquez Ureña tuvo en el alba de uno de los días de 1946 curiosamente no constaba de imágenes sino de pausadas palabras. La voz que las decía no era la suya pero se parecía a la suya. El tono, pese a las posibilidades patéticas que el tema permitía, era impersonal y común. Durante el sueño, que fue breve, Pedro sabía que estaba durmiendo en su cuarto y que su mujer estaba a su lado. En la oscuridad el sueño le dijo:
>
> Hará unas cuantas noches, en una esquina de la calle Córdoba, discutiste con Borges la invocación del Anónimo Sevillano **Oh Muerte, ven callada como sueles venir en la saeta.** Sospecharon que era el eco deliberado de algún texto latino, ya que esas traslaciones correspondían a los hábitos de una época, del todo ajena a nuestro concepto del plagio, sin duda menos literario que comercial. Lo que no sospecharon, lo que no podían sospechar, es que el diálogo era profético. Dentro de unas horas, te apresurarás por el último andén de Constitución, para dictar tu clase en la Universidad de La Plata. Alcanzarás el tren, pondrás la cartera en la red y te acomodarás en tu asiento, junto a la ventanilla. Alguien, cuyo nombre no sé pero cuya cara estoy viendo, te dirigirá unas palabras. No le contestarás, porque estarás muerto. Ya te habrás despedido como siempre de tu mujer y de tus hijas. No recordarás este sueño porque tu olvido es necesario para que se cumplan los hechos.[2]

Para el lector no familiarizado con la amistad entre Pedro Henríquez Ureña y Borges la breve narración puede parecer una ficción más del autor de *Ficciones*. Lo es, pero es también una confidencia convertida en parábola. La primera versión de esa confidencia apareció en el prólogo escrito por Borges para el volumen *Obra crítica* de Henríquez Ureña en 1960. Allí escribe Borges:

> Otro diálogo quiero rememorar, de una noche cualquiera, en una esquina de la calle Santa Fe o de la calle Córdoba. Yo había citado una página de De Quincey en la que se escribe que el temor de una muerte súbita fue una invención o innovación de la fe cristiana, temerosa de que el alma del hombre tuviera que comparecer bruscamente ante el Divino Tribunal, cargado de culpas. Pedro repitió con lentitud el terceto de la **Epístola moral**:
>
> ¿Sin la templanza viste tú perfecta
> alguna cosa? ¡Oh muerte, ven callada
> como sueles venir en la saeta!
>
> Sospechó que esta invocación, de sentimiento puramente pagano, fuera traducción o adaptación de un pasaje latino. Después yo recordé al volver a mi casa, que morir sin agonía es una de las felicidades que la sombra de Tiresias promete a Ulises, en el undécimo libro de la **Odisea**, pero no se lo pude decir a Pedro, porque a los pocos días murió bruscamente en un tren, como si alguien –el Otro– hubiera estado aquella noche escuchándonos.[3]

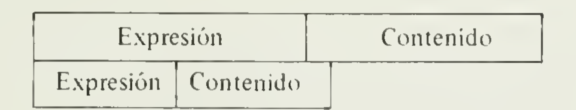
Si cotejamos esta versión primera del último encuentro y su reelaboración en la parábola, comprobamos que aunque el material narrado es esencialmente el mismo, entre uno y otro texto media una distancia comparable a la que separa el ensayo "La biblioteca total" y el cuento "La Biblioteca de Babel", una diferencia que convierte los materiales de un relato en construcción literaria. El primer texto, que es una unidad expresión/contenido, deviene otro texto porque esa unidad primera ha sido convertida en la expresión de un nuevo contenido[4]. En el primer texto Borges cuenta una conversación cuyo tema es las entonaciones varias de una misma metáfora: a la versión de De Quincey recordada por Borges, Henríquez Ureña agrega la versión del poeta de la ***Epístola moral*** que a su vez evoca en la memoria de Borges el modelo griego de la ***Odisea.*** En el segundo texto, esa breve historia de los avatares de una polvorienta metáfora cede a un relato tejido con la materia del primero pero lo que era connotación en el primero ha sido denotado en el segundo: el carácter profético del diálogo. En el prólogo, el tema de la entonación diversa de una misma metáfora ocupa el centro de un diálogo que Borges rememora para evocar "el magisterio de una presencia" (la de Pedro Henríquez Ureña), "los singulares rasgos de su carácter", el rigor de "una manera de tratar con las cosas" que lo convirtieron en maestro de Borges y de toda América. La insólita coincidencia entre el sentido de la metáfora y el hecho de su muerte súbita en un tren está apenas aludido: "...como si alguien –el Otro–", dice Borges en el prólogo, "hubiera estado aquella noche escuchándonos". Esta coda que cierra la anécdota narrada en el prólogo asume el centro del relato en la parábola. En el prólogo Borges intenta definir el estilo de un maestro que en cada gesto revelaba todas las dimensiones de un hombre. La referencia a su muerte está aludida como un hecho circunstancial aunque Borges no deje de subrayar lo paradójico de esas circunstancias. En la parábola, en cambio, lo anecdótico, lo circunstancial y lo evocativo desaparecen. Borges sabe que "los hechos o anécdotas" son contingentes y que el tiempo los desgasta inexorablemente. Lo que permanece es la intensidad de un recuerdo. La parábola de "El sueño de Pedro Henríquez Ureña" nace de esa intensidad.

Se entiende que de todos sus contactos con Henríquez Ureña, Borges escoja el episodio de su muerte como materia de un relato, no tanto por el hecho en sí mismo como por el aura de irrealidad que lo envuelve: la coincidencia entre unos versos recordados al azar y la sorpresiva muerte en el asiento de un tren. Pero esa coincidencia es demasiado inquietante y próxima a la visión de mundo que gobierna el mundo narrativo de sus ficciones para que Borges la acepte como una mera casualidad o coincidencia. La realidad de la ficción reside, para Borges, en su semejanza con los sueños. En ***Otras inquisiciones*** se adhiere al juicio de Jung que "equipara las invenciones literarias a las invenciones oníricas, la literatura a los sueños"[5]. Para que un hecho acaecido históricamente pueda convertirse en literatura deberá pasar por un filtro semejante al de los sueños respecto a los motivos que lo provocan. Un sueño es irreal sólo en relación al mundo de la conciencia. En el plano de la inconsciencia esa irrealidad recobra su más honda realidad. Para recuperar el carácter premonitorio de esa última conversación, Borges imagina un sueño en el que Henríquez Ureña oye una voz que le anuncia su último viaje a La Plata y su muerte súbita. Pero la realidad no procede por premoniciones (al menos desde nuestros contextos lógicos) o procede por leyes que no alcanzamos a comprender y de ahí la necesidad de la frase final del relato: "No recordarás este sueño porque tu olvido es necesario para que se cumplan los hechos". Para que el sueño de Henríquez Ureña pueda tener realidad, Borges lo convierte en otro sueño, en su propio sueño del sueño, en literatura o lo que es lo mismo, según su propia definición, en "sueño dirigido"[6].

En pocos relatos como en esta breve parábola es posible constatar la mecánica subyacente de la narración borgiana. "La irrealidad es condición del arte" ha escrito Borges: no solamente porque la realidad es simultánea y el lenguaje sucesivo, no solamente porque la realidad se manifiesta a través de hechos y la literatura, en cambio, a través de signos, sino además, y a riesgo de perogrullada, porque las leyes que la gobiernan no son las que rigen la obra de arte. Lo intolerable en la vida de vigilia es tolerable en los sueños; lo intolerable en la realidad accede a la literatura. Desde el sueño de Henríquez Ureña "el olvido es necesario para que se cumplan los hechos" (una manera de decir que también la realidad ha sido codificada como una geometría

que tiene sus teoremas y procede por demostraciones por el absurdo), no así desde el sueño de Borges: en su relato ocurre lo que la realidad no tolera: un sueño que deviene revelación premonitoria, un anuncio que se anticipa a la realidad. Tal concepto de la literatura la invalidaría como vía de acceso a la realidad. Y así es, pero con la salvedad de que hay una realidad de las cosas y una realidad de las palabras, una producto de los dioses y una producto de los hombres. La muerte de Henríquez Ureña, y para el caso la de cualquier hombre, permanece como un misterio solamente desentrañable desde una mentalidad divina. Es la posibilidad de convertir esa incógnita insoluble en un esquema humano lo que otorga razón de ser a la literatura. Pero a su vez esos esquemas, como hebras de un tejido, forman la tela de la cultura y de esa tela está hecha la realidad del hombre, o por lo menos lo más intrínseco de su realidad. Lévi-Strauss ha observado que el antropoide se humaniza no por el trabajo, como creía Engels, sino por el lenguaje[7]. Desde el lenguaje el hombre asciende a ese estadio cuya materia son los signos y la esencia del signo es su condición de arbitrio que ***significa otra cosa***[8]. Como los números respecto a la naturaleza, también las palabras generan su propia realidad, independiente de las cosas, conceptualizándolas. El significado de la palabra ***árbol*** no es el objeto sino la conversión de ese objeto en concepto. El concepto ***árbol*** y no el objeto es el "contenido" de la "expresión" ***árbol***– "contenido" y "expresión" (o significado y significante) son los dos componentes del signo y por eso la cultura ha sido definida como la transformación de las funciones de las cosas en signos[9]. Si la cultura es la conversión de la realidad en signos y el hombre se humaniza por el lenguaje, la conclusión inescapable es que, aun aceptando el carácter artificial de la cultura y la "irrealidad" del lenguaje, en la cultura y el lenguaje se definen los atributos esenciales de la realidad humana.

La fascinación de la obra de Borges descansa, tal vez, en su lucidez respecto a la doble condición de los signos del lenguaje y a los alcances y limitaciones de la literatura como el arte del lenguaje. Signos que se deben a esa otra cosa hacia la cual apuntan y que como un demiurgo rompen con las cosas que representan para imponer su propia realidad. La palabra nace como un significante que se debe a un significado y la literatura convierte la palabra en significante de un nuevo significado: un significado que el poeta inventa y que convive en dramática y paradójica tensión con un significado primero. En la parábola "El sueño de Pedro Henríquez Ureña" Borges procede con relaciones semejantes. En el prólogo cuenta la historia de una coincidencia entre una conversación y los hechos: en la parábola, la historia deviene literatura. ¿Qué ha ocurrido? Con los mismos materiales del prólogo Borges hace un cuento. La transformación ocurre porque de la relación significado–significante en el prólogo se pasa a una nueva relación en la parábola: significado–significante–significado. O en términos de la nomenclatura semiótica:



Es decir: el contenido de la primera expresión en el prólogo deviene la expresión de un nuevo contenido: lo que era apenas una coincidencia se convierte en sueño premonitorio en la parábola. Con el primer contenido Borges inventa uno nuevo y lo que en la primera expresión está apenas connotado adquiere denotación en la segunda. Este proceso es semejante a la relación lenguaje/literatura. La literatura se debe al lenguaje pero con ese sistema de signos lingüísticos la literatura crea un sistema semiótico nuevo el literario. El breve relato de Borges en relación al prólogo es un testimonio de esa creación. En el prólogo estamos todavía en el dominio del lenguaje porque la historia ***alude*** a los hechos: en la parábola estamos en el dominio de la literatura porque el lenguaje alude ahora no a los hechos de la Historia sino a los hechos de la ficción: el sueño de Henríquez Ureña es ficticio pero la ficción del sueño es la más honda verdad del relato.

Universidad de California, San Diego Jaime Alazraki

NOTAS

1 Jorge Luis Borges, **El oro de los tigres.** Buenos Aires, Emecé, 1972, pág. 9.
2 Ibid., pág. 133.
3 Recogido en: Jorge Luis Borges, **Prólogos con un prólogo de prólogos**, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1975, pág. 87.
4 Empleamos la terminología adoptada por la semiótica. Al respecto, véase: Umberto Eco, **A Theory of Semiotics**, Bloomington (Indiana), Indiana University Press, 1976.
5 Jorge Luis Borges, **Otras inquisiciones**, Buenos Aires, Emecé, 1964, pág. 72.
6 Ibid.
7 Claude Lévi-Strauss, **Arte, lenguaje, etnología**. México, Siglo XXI, 1968.
8 Umberto Eco, **op. cit.** En página 16 dice: "I propose to define as a sign **everything** that, on the grounds of a previously established social convention, can be taken as **something standing for something else** ".
9 Ibid., pág. 24.

a escolha

depois de integração convivial
reflexos analíticos, impulsos de ânsia infinita
ambição insatisfeita, atos finitos
o esquecimento, violência dinâmica
mendigo da vida suplicante
de noite, desejos de plenitude
evocação de sentimento profundo
o fracasso, não pude dormir bem
desejo de plenitude
evocação de sentimento profundo
senti a vontade de sair
ambição finita
saí com cuidado de não te acordar
atitude trivial
fui até a esquina para tomar o ônibus
noite escura
o ônibus passou lotado, não parou
fazia frio, quis tomar um táxi
não encontrei nenhum
reflexos analíticos, ambição insatisfeita
não me sinto bem, prisão de entendimento ou falta
vou até a estação de trem, vejo uma multidão
vem o trem, não recolhe ninguém
grito desesperado, não ouço o eco
ninguém ouviu
meus pensamentos
o abandono na dissolução
faz frio de madrugada, pego a minha mala e volto para casa
entro devagar sem te acordar
adormeço a teu lado
imagino o mundo, como o mundo das escolhas
atos infinitos, desejos de plenitude, atitude trivial.

Universidad de California, Los Angeles L.T. Tiihonen



THE MALANDRO, OR ROGUE FIGURE, IN THE FICTION OF JORGE AMADO*

Above all, the Amadian rogue, or *malandro*, [1] is a master of cunning and mischief whose humorousness results as much from a hypertrophic flair for outwitting a hostile society as it does from an all-pervasive *joie de vivre*. A free-wheeling vagabond, his love of liberty is rivaled only by the deep-seated scorn he feels for the dos and don'ts of the dominant class. Thus, for author and reader alike, he provides no small amount of vicarious pleasure as he thumbs his nose at the high and mighty.

Somewhat paradoxically, the *malandro* affords a strange blend of the wily, fun-loving trickster and the boastful impostor.[2] By necessity, he is always one step ahead of the next fellow, for astuteness and artful deception are his stock-in-trade. Like the *dolosus servus*, or tricky slave, in the comedy of bygone times, all he really desires is to be or remain free. Yet, unlike the Socratic *eiron*, he is in no way the retiring, behind-the-scenes operator who makes himself invulnerable to the onslaughts of the aggressor by modesty or self-effacement. On the contrary, due to his inordinate swagger and dangerous habit of over-extending his neck, the *malandro* is forever leaving himself open to an eventual comeuppance. And this, in turn, is postponed time and again only by virtue of his guile.

As Nancy Baden has accurately observed, the rogue of Amado's fiction—like the *pícaro* of the Spanish genre—normally embarks upon a life of rascalry during his childhood.[3] Thus, the *moleque* or *capitão-da-areia* is in essence a younger, or apprentice, version of the seasoned scamp. It is the latter who ordinarily serves to initiate him into the mysteries of bohemianism. Hence, Antônio Balduíno of *Jubiabá*[4] is turtored in the ways of the world by the inveterate idler, Zé Camarão, while *Dona Flor's*[5] Vadinho learns to live by his wits from Anacreon, a professional cardsharp. More often than not, the rather unconventional curriculum of a young *malandro* includes the arts of *capoeira* (Afro-Brazilian leg fighting), gambling, conversation, gourmet eating, tippling and sex. In addition, it is frequently rounded out by liberal doses of storytelling, guitar-playing and samba.

While the *malandro* is unquestionably related to the Sapnish rogue of yore and to such chapbook and folktale figures as João Grilo, Zé Amarelinho and Pedro Malazarte (Malasartes),[6] his native habitat is urban rather than rural. A regular fixture of the novels which are set in Salvador, he is conspicuously absent from both the telluric works of the 1930's and '40's and the political triology of the early 1950's.[7] But, as Baden is quick to point out, he is revived in more recent works where such anti-heroes as Quincas, Martim and Vadinho assume both a major role and "a more humorous stance" in line with the author's increased emphasis on irony, mischief and the comic.[8]

If, then, the *malandro* may be said to display a particular brand of humor peculiar to him alone, it is indeed one which is charged with social implications beyond the narrow bounds of mere prankishness. Like Cantinflas, the clever clown of Mexican cinema, he engages "in an eternal round of wish fulfillment [where he] steps nimbly around the traps of life with fancy footwork and hilarious doubletalk, travelling lightly through the social corridors. Owning nothing, he can lose nothing; standing neither to gain nor to lose, he lives without responsibilities or commitments."[9] Thus, he is viewed by his fictional peers as someone with whom they can easily identify, a hero who is able to comically outmaneuver the power establisment through the use of astuteness, trickery and deceit.

The most outward indication of the rogue's carefree, happy-go-lucky attitude toward life has to be his ubiquitous and sometimes irreverent guffaw. It is his badge of freedom, his cry of defiance and his victory shout. Antonio Balduíno and friends are forever roaring with unrestrained laughter as they wander freely through the hilly streets and narrow, winding alleyways of Salvador (*Jubiabá*, 64, 65, 67, 78, 106, 141, 304). "Bebiam cachaça, contavam aventuras, riam como só os negros sabem rir" (*Jubiabá*, 91). The same is true of the *capitães-*

---

*The present article is adapted from the author's doctoral dissertation, "Humor: Vehicle for Social Commentary in the Novels of Jorge Amado," University of California at Los Angeles, 1975, 577pp.

da-areia. Their loud *gargalhada* can be heard to fill the air after every triumphant caper and at times without any provocation at all.[10] In *Quincas*[11] the dead man's sardonic grin becomes a deafening cackle of contempt in the ears of his indignant daughter, while the sudden transformation of Pé-de-Vento's tears of grief into convulsive shrieks of laughter is a slap in her arrogant face.

The *malandro's* laugh, like liberty itself, is a priceless commodity which may be won, lost or even with difficulty regained. Cabo Martim's reputation for gaiety and jubilant mischief is not unlike that of Exu himself. But, unlike the *orixá* of disorder who continues his cynical cachination even after going down to defeat,[12] the one-time army corporal succeeds in recovering his characteristic risibility after a cheerless marriage only to forfeit it once and for all upon the death of a loverlorn inamorata (*Pastores*, 62, 66, 103-105, 134-135, 307). Though not actually a full-fledged rogue, Archanjo, too, looses his scampish ability to laugh the more he becomes politicized.[13] It takes time and a great deal of study and soul-searching, but Pedro's outrage at being treated as a second-class citizen because of his color eventually mellows into laughter and mature, tolerant ridicule ("da indignação ao riso," *Tenda*, 229). Thus, paralleling the novelist's own intellectual development, "Pedro Archanjo partira do ódio para o saber" (*Tenda*, 230).

As regards the *malandro's* craftiness, it is admittedly not always applied in a socially purposeful manner. Much of it is, indeed, devoted to the seeking of personal pleasure or gain, as is visible in Vadinho's countless ruses for getting his gambling subsidized or in Martim's use of a marked deck to enhance his expertise at cards.

When it comes to redressing injustice, however, or simply disrupting the established order, there is no one around more schooled in resourcefulness and artful deviltry. Here again the parallels with Exu come to mind. As if possessed by the trickster saint, Pedro Archanjo, while employed as a newspaper proofreader, tries to do his part against genocide and fascism by deliberately sabotaging an article in praise of Adolf Hitler. "Hitler, luz do mundo" is changed to read "Hitler, pus do mundo," "salvador da humanidade" is switched to "matador da humanidade" and twice the word *chibungo* (a Bahian term meaning 'queer') is apposed to the Führer's name (*Tenda*, 351).

More often the target of such impish slyness is the local oligarchy or law-enforcement agency, particularly in *Pastores* and *Tenda*. Unable to obtain electricity since they are officially trespassing, the squatters of Mata Gato Hill solve their problem by stretching a makeshift line over to the power installations of a nearby social club. And while the utility company comes around each morning to cut the cable, by afternoon the *moradores* have repaired it for another night's use (*Pastores*, 235). Thinking quickly, Archanjo foils a police attack on one *candomblé terreiro* (Afro-Bahian place of worship) by intoning a chant in *nagô* (Bahian Yoruba dialect) which has the effect of causing one of the assailants, a believer, to become entranced and turn on the rest of his colleagues (*Tenda*, 309-311). When confronted by police harassment, the commonfolk of both novels strike back, slashing the tires of the waiting squad cars (*Pastores*, 218; *Tenda*, 311).

The rogue, then, may be said to become a thorn in the side of the power elite and of those he regards as their henchmen whenever he feels that he or his humble friends have been mistreated beyond the normal limits of institutionalized violence. When he is pushed to this point, his usual devil-may-care alacrity turns to mischievous or even malicious peskiness, his shrewd finesse to witty reprisal.

From the *malandro's* inevitable dedication to pleasure-seeking stem two more of his basic character traits: sexual promiscuity and love for leisure. Vadinho's philandering is well-documented, from his boyhood debut with a schoolmate's mother (*Dona Flor*, 107-109) to his lengthy history of extramarital affairs. The amplitude of Pedro's love life may be measured by the abundance of his far-flung descendants. And Martim's reputation as a homewrecker is so notorious that it earns him the nickname of "o sedutor," of which he is immensely proud (*Pastores*, 50). Such "loose living" is predictably looked upon by "polite" society as a threat to its own accepted sexual code. Not so much because of its essence, but largely because of its openness and "immorality."

The same applies to the rogue's almost congenital aversion to holding a steady job. In the

eyes of bourgeois society Vadinho is lazy, for professional gambler, no matter how industrious in his occupation, can never fit into the scheme of the traditional labor force. To make matters worse, he is also a parasite who not only "borrows" from his wife, neighbors and friends, but collects a regular check from his government sinecure as a garden inspector despite the fact that he only shows up on payday (***Dona Flor***, 31). Both Quincas and Martim are likewise considered vagrants outside the ***submundo*** milieu, inasmuch as neither of them has any visible means of support other than his cardplaying skills.

Of all the Amadian anti-heroes with roguish affinities only Pedro Archanjo and a few of his companions adhere with any great discipline to the so-called bourgeois work ethic. The rest—such secondary characters as Curió, Massu and Pé-De-Vento—manage to survive by performing odd jobs or menial services. But even they exhibit a basic lack of ambition and drive which runs counter to all that the middle class holds dear.

Finally, because he tends to be amoral, the ***malandro*** rarely feels any remorse. He is shameless in his chicanery, guiltless in his lechery and unapologetic about his shiftless existence. He simply wants to be left alone, free to live his life the way he sees fit, uninhibited by what others may deem to be proper behavior.

Like the ***capadócios*** and ***cafajestes*** of many other Brazilian writers, the Amadian rogue thus draws much of his reader appeal from the hedonistic, libertarian way of life he has chosen to follow. Mindless to gossip and unconstrained by the pressures of keeping up with his neighbors, he more than any other of the novelist's character types succeeds in piquing the reader's individualistic fancy, allowing the latter to experience vicariously the sort of undisciplined, sensual life style denied him by the ground rules of his middle-class society.

Universidad de California, Los Angeles — Bobby J. Chamberlain

NOTES

[1]In an article entitled "Dialéctica da Malandragem: Caracterização das **Memórias de um Sargento de Milícias**" (**Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, No. 8, 1970, pp. 67-89) the Brazilian critic Antônio Cândido [de Mello e Souza] asserts that the **malandro** differs from the Spanish **pícaro** in that the former practices trickery for trickery's sake while the latter's reasons are socio-economic. For purposes of the present study, however, both terms—along with the Luso-Brazilian expressions **capadócio** and **cafajeste**—will be equated with the English word **rogue**. This, since the Amadian anti-hero does not invariably conform to either pattern. Nor is the distinction sometimes drawn between Cervantes' immoral **rufianes** and the largely amoral **pícaro** wholly applicable to the Amadian type, for on this score also the latter, though tending toward amorality, may be said to constitute a mixed bag.

[2]For a discussion of the relationship in literature between the self-deprecating trickster (**eiron**) and the cocksure braggart (**alazon**), see Northrop Frye, **Anatomy of Criticism: Four Essays** (Princeton: Princeton University Press, 1971), pp. 172-175.

[3]"Jorge Amado: Storyteller of Bahia (A Study of Narrative Technique)," Diss. University of California at Los Angeles 1971, pp. 137-139.

[4]Jorge Amado, **Jubiabá**, 26a. ed. (São Paulo: Martins, 1971), 307pp. All citations from **Jubiabá** are taken from this edition. Page numbers are supplied parenthetically within the text.

[5]Jorge Amado, **Dona Flor e Seus Dois Maridos: História Moral e de Amor**, 1a. ed. (São Paulo: Martins, 1966), 496pp. All citations from **Dona Flor** are taken from this edition. Page numbers are supplied parenthetically within the text.

[6]The **malandro** is also clearly a descendant of what Carl G. Jung has termed the Trickster archetype ("On the Psychology of the Trickster-Figure," **The Collected Works of C.G. Jung: IX (1), The Archetypes and the Collective Unconscious**, Bollingen Series XX, trans. R.F.C. Hull, 2nd ed., Princeton: Princeton University Press, 1968, 255-272) and as such is likewise related to Pedro Urdemales of Hispanic tradition, to the Germanic Till Eulenspiegel, to Brer Rabbit of tar-baby fame, to the Graeco-Roman god Hermes, or Mercury, and to the Afro-Brazilian deity Exu. For further treatment of some of these figures, see Joseph L. Henderson,

"Ancient Myths and Modern Man," in **Man and His Symbols**, ed. Carl Gustav Jung (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1964), pp. 112 ff., 140, 149, 151, 156; Cândido, op. cit., pp. 71-72; Luís da Câmara Cascudo, **Contos Tradicionais do Brasil** (Rio: Edições de Ouro, 1967), p. 269 n.; Luís da Câmara Cascudo, **Dicionário do Folclore Brasileiro** (Rio: Edições de Ouro, 1969), s.v. "Exu" and "Malasartes"; Joseph Campbell, **The Hero with a Thousand Faces**, Bollingen Series XVII, 2nd ed. (Princeton: Princeton University Press, 1968), pp. 44-45.

[7]**Terras do Sem Fim**, 1943; **São Jorge dos Ilhéus**, 1944; **Seara Vermelha**, 1946; Os **Subterrâneos da Liberdade**, 1954 (This trilogy includes **Os Asperos Tempos**, **Agonia da Noite** and **A Luz no Túnel**).

[8]Baden, op. cit., p. 138.

[9]Eric R. Wolf, **Sons of the Shaking Earth**, Phoenix Books (Chicago and London: University of Chicago Press, 1962), p. 241.

[10]Jorge Amado, **Capitães da Areia**, 35a. ed. (São Paulo: Martins, 1973), 293pp., pp. 69, 149-150, 152, 201, 235, 287.

[11]Jorge Amado, **A Morte e a Morte de Quincas Berro D'água**, in **Os Velhos Marinheiros: Duas Histórias do Cais da Bahia**, 17a. (São Paulo: Martins, 1967), 321pp., pp. 36, 50.

[12]Jorge Amado, **Os Pastores da Noite**, 17a. ed. (São Paulo: Martins, 1968), 320pp., pp. 186, 190, 192, 193, 194, 196. All subsequent citations from **Pastores** will be taken from this edition. Page numbers will be supplied parenthetically within the text.

[13]Jorge Amado, **Tenda dos Milagres**, 1a. ed. (São Paulo: Martins, 1969), 374pp., pp. 91, 164-165. All subsequent citations from **Tenda** will be taken from this edition. Page numbers will be supplied parenthetically within the text.

DOIS POEMAS

I

Exacto é o tempo
o beijo que deixas
a rosa e o perfume
nas mãos os teus lábios

A doce medida
das coisas ardentes
rebentação clara
do mar nos teus seios

Ponho os olhos onde
é claro o desejo
a pétala doce
da tarde que passa.

II

Diz-se que do silêncio jorra
água. E porque não o brilho
marinho de palavras ainda
não usadas?

Do silêncio jorra água ou
cresce imponderável a extensão
da relva, passos de mulher
na manhã fresca, o brilho
marinho de olhos que seguem
aves, ou mãos de frémito
na curva ampla do desejo.

Diz-se. Do amor jorra
frescura, e os braços o que alcançam
nao destroem. Diz-se que o amor
habita o silêncio, e não se sabe
ao ouvir o rumor fresco dos seios
a que elevar a voz, cantar
a morte. Assim se diz.

Universidad de California,
Santa Barbara

Fernando J.B. Martinho

EL ESCRITOR ANTE LA CRITICA

[Palabras pronunciadas durante el Congreso de Escritores celebrado el 28 de febrero de 1976 en la Universidad de California, Los Angeles.]

En su cotidiano y silencioso trabajo, aquél que se levanta, durante toda una vida, sumando palabras a las palabras, el escritor va dejando huella de su paso por este bajo mundo a través de la pública evidencia a la que, para entendernos, llamamos obra literaria. De mí puedo decir que llevo ya publicados muchos libros, con mejor o peor fortuna, y que en el trance de hoy me encuentro –quizá estupefacto– con la sorpresa de ver mudados, por una vez, los papeles propios y ajenos para rendir homenaje a la curiosidad meramente formal que se nutre y beneficia de los didácticos y clasificatorios afanes de la preceptiva.

La tarea taxonómica, cuando se ejerce desde tribunas extrañas, se me antoja tan esterilizadora como ineficaz, tan gratuita como inútil y aun vanidosa. Una obra de creación literaria pensada –y desarrollada y realizada– de cara a la incidencia que pueda tener en el conjunto de las tareas semejantes que el devenir de la historia de la literatura haya ido acuñando, podrá sostener, sin duda y con una relativa facilidad, su competencia entre los administradores y los oficiantes de la cultura por decreto, entre los mandarines del saber libresco y escalafonario; quiero decir, que la avisada y ponderada utilización racional de los elementos recibidos y consagrados como válidos para sostener la carga emocional estéticamente aceptable, llevará al éxito inmediato y al reconocimiento unánime a quien acierte con la técnica adecuada a cada momento. Pero no es ése, de cierto, el camino que hubieron de seguir quienes, haciendo de tripas corazón y desechando la fácil y doméstica senda consuetudinaria, instauraron las bases de lo que hoy se acepta como muestra indiscutible, como ejemplario fuera de toda duda, de la maestría en el quehacer literario.

La estética, considerada como disciplina científica y que crece al margen de tentaciones y otras intrusiones, se ha planteado con rigor los problemas de la última esencia de lo bello; de la identificación de la hermosura con la bondad, con la calidad; de la existencia de signos estéticos icónicos y el subsiguiente desarrollo de toda una compleja teoría de valores.

Desde Alexander Baumgarten hasta las estéticas axiológica y semiótica, se han analizado, pormenorizado y reconstruido el valor, la significación y el oficio de lo bello en cuanto vehículo social, con un aplomo y una exigencia que deberían haber descorazonado al conversador a nivel de tertulia que esgrime, como axiomas, los argumentos y paraideas recién leídos en el suplemento de los domingos del diario de la localidad. Debo reconocer, sin embargo, que por desgracia esto no siempre ha sucedido así, ya que la literatura sigue siendo la *res nullius* sobre la que todos inciden; con harta frecuencia, la osadía se nos muestra de la mano de la barbarie y, para mayor oprobio de lo que entendemos por cultura, quienes ejercen el menester de la crítica –salvo excepciones fáciles de contar– apenas traspasan el nivel de los juicios de valor sin más sentido que el de la intuición primitiva o el interés culpable.

Tal estado de cosas, tal situación de hecho a la que, hoy por hoy, no veo reversibilidad posible, sería suficiente para que sintiese justificada mi comparecencia ante ustedes en un tímido intento de meter orden –un poco de orden y tan sólo con muy relativas pretensiones, claro es– en esa parcela, para mí confusa, donde pudieran habitar los rasgos fundamentales de la revuelta y humeante falacia a la que me atrevería a llamar, para poder seguir hablando, la obra literaria de cada cual: la mía, en este caso. En mi país, semejante honesta intención se nos presenta lastrada por la extraña regla que rige la teoría de las deserciones que conducen, desde el campo de la creación frustrada, al erial de la crítica entendida como pacto.

Aquel estado de cosas al que acabo de aludir sería una excusa válida y suficiente si la tarea pudiera llevarse a cabo con un mínimo de dignidad. Pero acontece que la común ojeada al panorama literario suele terminar por convertirse, de manera inexorable y como si sobre ella pesase no sé que suerte de maldición extraña, en la estructuración rígida de unos dogmas o corsés en los que embutir a unas páginas que, cuando son sinceras, han ido naciendo a su aire y sin preocupaciones, mayores ni menores, ante su posible futura disección. Ni la literatura se hace sobre

literatura, ni la literatura —tampoco— se hace ante la crítica. Me permito compadecer a quienes piensen lo contrario. También me considero en el deber de señalar que, según mi pensamiento, este encuentro en el que hoy tengo el honor de intervenir, ha de servir para muy poco salvo a sus meros efectos escolares.

Decía poco atrás que quienes sentaron las bases de la estética literaria que hoy consideramos válida y en vigor, no se sintieron jamás depositarios de ninguna tarea en tal sentido trascendente. Ni Kafka, ni Joyce, ni Proust —por ejemplo y si aceptamos incluir a estos tres hombres entre los que merecen nuestro respeto—, fueron estudiosos del oficio literario o teóricos de la función estética, y cuando algún monstruo de la narrativa —como Poe— consideró necesario el librar recetas sobre la labor de creación literaria, dio más importancia a la última ironía que a la necesidad didáctica. Desde que Poe aceptó hacer pública confesión de la pretendida técnica formal con arreglo a la que compuso su poema ***The Raven***, hasta hoy, han pasado generaciones y generaciones de estudiosos que dispusieron de tan inapreciable fórmula; no conozco ninguno que consiguiera ofrecernos una réplica acreedora de la más mínima estimación. De otra parte —y como de pasada— recordemos que, para Dostoievski, la preocupación por la estética es la primera señal de impotencia.

Sigamos. Si entiendo que la técnica literaria no puede transmitirse formalmente sino en sus generales y más tópicas sentencias, y si supongo que la carga emotiva de una obra de creación se recibe directamente y a través de una adecuación de la sensibilidad conforme a las normas sociales de cada momento, ¿qué sentido tiene el que yo esté aquí, hablando de mis libros? Quizá no otro que el de establecer, de manera explícita, la unión —y el subsiguiente concierto— que se ajusta, que se debe ajustar, entre el escritor y su obra, la huella a que antes aludí; esto es, esa condición íntima y difícilmente asequible a la que pudiéramos llamar la conciencia literaria.

Esta conciencia, para desencanto de líricos y soñadores, no es sino el reflejo de unas determinadas condiciones sociales que moldean y conforman, que apoyan y delimitan el talento de cada individuo. El resultado —es cierto— se nos muestra a través de la obra individual en la que el escritor aparece como protagonista inmediato, pero —también es cierto— sería engañoso el conceder al protagonismo del individuo más importancia de la que realmente tiene.

Tan grande ha sido el protagonismo del escritor en la tarea de recoger y arropar el conjunto de circunstancias dignas de ser estructuradas en forma de relato, que pronto se identificó su misión con la de pasar revista y dar fe de la realidad social circundante. ¿Es esto así? ¿Dispone el escritor, como se quiso un tiempo, de un espejo que se sitúa frente al camino por el que desfila el cortejo ininterrumpido de las miserias y las grandezas de su pueblo? Una vez más, la pregunta tiene que quedar forzosamente limitada por su propia ambigüedad. Porque el escritor, al igual que el lenguaje por él empleado, es no solamente vehículo de expresión social, sino también producto y forma de aquel pueblo en cuyo seno discurre su trabajo.

Cada escritor tiene, sin duda alguna, una personalidad, una pauta peculiar que lo distingue de cualquier otro individuo que haya escogido idéntico oficio, pero este aserto no cabe asegurarlo sino dentro de ciertos cautelosos límites. Hay mucha más diferencia entre cualquier poeta o novelista europeo y su colega japonés o guineano que la que pueda marcar la diversidad de estilos y aun de escuelas, ya que cada sociedad acierta a construir unas pautas, unas condiciones dentro de las que se desarrollan —sin posible escape— las diversas literaturas. Bien es verdad que el auge de las comunicaciones y el desarrollo de la crudelísima civilización del consumo ha venido a limar diferencias y a tender vínculos expresivos, pero esa circunstancia no hace sino afirmar la dependencia última del literato respecto a la forma de vida y la condición social en las que se mueve. Los esquimales, en su lenguaje, utilizan hasta veinte palabras para designar distintas calidades y texturas de nieve: ¿qué poeta europeo —o que utilice para expresarse cualquier lengua europea— sería capaz de competir con ellos en tan sutil matización?

Por eso, cuando el temperamento individual acusa unas características tan intensamente definidas que la personalidad del escritor desborda las posibilidades que su sociedad le ofrece, suele formar un vacío en torno suyo y su obra cae en la indiferencia mientras su persona es condenada al más absoluto ostracismo. Andando el tiempo y si las circunstancias varían, se reconoce su talento y se alzan voces de reproche hacia la falta de sentido crítico y estético de la época que le tocó vivir, y esa actitud es entendida como reivindicación suficiente.

Sí, la sociedad se retrata a sí misma a través de ese instrumento que ha desarrollado y contribuye con su esfuerzo a la profundización de las posibilidades del idioma común. Pero todos los intentos de forzar esa realidad ahondando en el nexo de la sociedad consigo misma han resultado, hasta ahora, tan inútiles como esterilizadores. La personalidad íntima del escritor quiere desembocar por los cauces individuales y solitarios que le marca su propia vocación, atesorando las palabras al servicio de lo que su conciencia le dicta. Tal conciencia es el producto de un determinado estado social, y aquí termina cualquier vínculo que pueda establecerse a priori respecto a la temática desarrollable y al formalismo con el que se debe acometer la tarea. Los escritores de los países socialistas han sido tan buenos o tan malos como los producidos bajo el régimen feudal, y únicamente han caído —los unos y los otros— en la pauta estéril, cuando han movido sus plumas al dictado del capricho, o de la necesidad o de la orden del amo. Este peligro, pese a todo, es mucho mayor en nuestra sociedad de hoy. Si no de una forma explícitamente rastreable, la facilidad del esquema, de la palabra que busca el premio cómodo y tentador del todopoderoso, encuentra a través de las modas provocadas —y tendentes a crear una conciencia común determinada— su sepulcro definitivo.

Han muerto así muchas conciencias incapaces de sostener el desafío de la propia dignidad, del único y más implacable censor que aguarda todas las noches el momento de la íntima soledad. Porque el arte, y la literatura no escapa a las razones artísticas, aguanta mal las recetas interesadas. En el arte, nos dejó dicho Picasso hace ya más de medio siglo, todo el interés se encuentra en el comienzo; después del comienzo, ya llega el fin.

¿Cómo debemos entender el pensamiento de Picasso? De un modo intuitivo y no a la fuerza consciente, todos los artistas —o todos los escritores— con una conciencia no abotagada por la rémora del plagio, el servilismo de la pública fama o la contemporización con la opulencia, han ido planteándose la necesidad de renovar sus bagajes teóricos renunciando a la monótona tarea de repetir y repetir lo ya conseguido, y se han esforzado en bucear en la tiniebla de la más pura experimentación. Sólo a través del continuo incendio de las naves, se puede seguir en la línea de vanguardia de una sociedad que jamás detiene su camino. En ese sentido, la literatura no es más que una mantenida pelea contra la literatura, y el escritor no juega otro papel que el del enfermo que lucha denodadamente con su propia salud, contra su propia salud, en una guerra de la que sale con el alma en pedazos y reducida a ruinas.

O el hombre mata a la obra, o la obra mata al hombre; el escritor, nadie lo olvide, tiene más de chivo expiatorio que de verdugo. Resulta enternecedor contemplar cómo en la historia de los escritores —que no en la historia de la literatura—, los personajes han ido suplantando al demiurgo que les dio vida y han dictado la última razón de su propia existencia. No pocos autores de reconocido talento han intentado romper las cadenas que les ataban a un determinado personaje de su creación, cuya vitalidad sobrepasaba con mucho el soplo íntimo del padre. La necesidad de cortar amarras se hace, en estos casos, más patente, pero no tan imprescindible como en el resto de las tareas creadoras. Nada más triste y deprimente que la gloria de quien explota un pasado ante la inexistencia de un difícil y penoso presente o de un incierto porvenir.

En tales circunstancias, con la necesidad siempre acuciante y nunca absolutamente realizada de superar día a día la contradicción dialéctica que enfrenta al autor con su obra, se habla hoy —como anteriormente y más tarde y siempre se hablará, porque forma parte del temario monótona y periódicamente recordado— de la crisis de la literatura, fundamentalmente a través de la crisis de una de sus más tangibles manifestaciones: la novela. Ya son muchos años de insistir en la precariedad de las clasificaciones para uso de preceptivistas poseídos por un afán metafísicamente taxonómico, y es inútil y ocioso repetir ahora el hilo de la argumentación. Es demasiado duro este oficio para que podamos permitirnos la licencia de los apriorismos y el ingenuo juego de azar de aquellas preceptivas. Dejemos que los cautelosos lamas sigan entreteniéndose con sus clasificaciones y sus ejes de ordenadas y abcisas; a nadie hacen daño y, menos que a nadie, a nosotros los escritores.

Queda pendiente, pues, la problemática afirmación que quiere contemplar la crisis de la literatura en sí, la decadencia de una de las manifestaciones culturales que la sociedad ha acertado, con mayor o menor fortuna, a crear y a cultivar. Paso por alto las vanas profecías de los nuevos tecnócratas de la información y la comunicación de masas, con Marshall McLuhan a la

cabeza y la multitud de sus epígonos ansiosos de la clave que les resuelva el particular problema de su enfrentamiento con el mundo, y de los buscadores incansables de esa píldora filosófica que englobe a Hegel y a los graffitti neoyorquinos en un caldo efervescente.

Repasar los rasgos fundamentales de mi obra literaria supone, en tales condiciones, echar una ojeada a lo que la sociedad española ha ido representando a lo largo de los años que han transcurrido desde aquella lejana novela que se llamó ***La familia de Pascual Duarte,*** hasta el ***oficio de tinieblas, 5*** en cuya clasificación formal coinciden mucho menos los estudiosos de la materia. Es algo, por otra parte, que se escapa a mis posibilidades y a mis aficiones. La España que yo he conocido figura en mis libros como trasfondo condicionante y como escenario final, sin que jamás haya torcido el gesto al enfrentarme con sus problemas. Todo lo que quise decir, ahí figura, y lo que no acerté a expresar con mis libros de mala manera podría hacerse patente en una intrusión hacia parcelas ajenas a mis aptitudes, mi deseo y mi manera de ser y de pensar.

Quede claro que entiendo la necesidad de abarcar la totalidad de una obra literaria a la hora de pronunciarse sobre su autor y conceder, o negar, beligerancia a su expresión formal. En mis años de oficio como escritor he sacado a la luz una serie de títulos cuya acogida por la revuelta fauna de los entendidos, —de quienes pagan patente de conocedores— ha sido tan dispar y contradictoria que me llevó hasta el límite en el que el estupor tuvo que dejar paso a la sosegada indiferencia. La necesidad de sacar adelante el último libro desechando la fórmula que mereció el aplauso en los anteriores, supone un esfuerzo demasiado grande como para atender a las cuestiones marginales sobre la literatura. En tal sentido, considero inútil el insistir en una disección formal de mis libros. Para mal o para bien, tengo que limitarme a escribirlos, con paciencia, y a publicarlos, poco importa si con pena o con gloria. El oficio tiene sus inercias y sus servidumbres, que tampoco deben entenderse ajenas a las inercias y a las servidumbres de la historia.

Camilo José Cela
febrero 28, 1976



RODOLFO EDUARDO BRACELI: "PARA SER POETA NO SE NECESITA SER POETA"

Rodolfo Eduardo Braceli nos interesa por ser uno de los tantos jóvenes argentinos que colma la clasificación de literatos desconocidos, alejados de la pléyade consagrada. Aún falta que lo descubran los catálogos literarios aunque acaba de publicar su segunda y mejor obra intitulada ***El último padre*** (1974). Figura entre los escritores que no crean prolijamente porque prefiere la inspiración incontenible y espontánea —aunque venga muy de vez en cuando— al ponerse a escribir por escribir. A eso se debe que ***El último padre*** existió en borrador llamado "Botella al cosmos" desde 1965. Braceli se hizo conocer en el mundo literario por primera vez en 1962 con una expresión juvenil en su libro ***Pautas eneras***, mientras que trabajaba en el diario ***Los Andes***. Actualmente desempeña un puesto importante en la revista ***Gente*** que tiene una circulación extensa por toda la República Argentina. Al poder establecerse en Mendoza, Argentina (su ciudad natal), donde siente desenvolverse con mayor potencialidad en el arte, proyecta dedicarse en el futuro a filmar y a escribir con más esmero.

Una idea central le preocupa decididamente: la lamentable malversación y la fugacidad del tiempo ante el presentimiento del fin del mundo. Se presiente el apocalipsis, lo cual explica por qué domina en su literatura un tono de desesperación. A pesar de que afirma escribir porque "le da la gana," su poesía, entonces, llega a ser la respuesta personal que brota de manera natural con el fin de hacer en voz alta una súplica ferviente para poder seguir viviendo aunque se sufra: "La cuestión es que no se acabe la vida."[1] En ***El último padre***, el protagonista expresa lo mismo cuando le deja dicho a su hijo: "te ordeno vivir / para que no se pierda la costumbre."[2] En fin, nos acercamos aquí a un poeta ultracontemporáneo, neoplatónico, idealista y neorromántico. Conmovido por la defensa de la emoción en el "yo" paternal, busca reforzar lo espiritual como la realidad original. Supone que esta esencia humana está indefensa, vulnerable y amenazada, tal como un Damocles bajo el destino de la espada.

De acuerdo con su visión del ***Zeitgeist*** actual, Braceli considera que su época está en plena desviación, condenada al suicidio colectivo porque el pensar libre sólo es permitido entre ciertas barreras definitivas. O sea, el hombre actual se está encontrando en un camino más estrecho de posibilidades limitadas. Además, el mundo exterior está conquistando, poco a poco, la parte interior del hombre. Lo material y lo científico se superponen repetidamente sobre lo espiritual y lo emocional. Teme que el individualismo sea tomado como algo secundario y que, si es demasiado rebelde, sea eliminado por completo.

Explícito está en su literatura que la uniformidad rige en la actualidad, dirigiéndonos, por consiguiente, a la vaciedad y a la destrucción absurda. A causa de eso, nuestro joven poeta exclama con vehemencia: "Tengo una bronca terrible de la vida."[3] En una entrevista nuestra el 29 de julio de 1973, Braceli clarifica sus prioridades:

> A mí no me importa que éstos —el presente, mi tiempo, mis circunstancias, mi ámbito, mi historia— exploten, se desintegren, se diluyan, se evaporen, o hablando en castellano, en criollo, se "vayan al diablo." A mí esto no me importa siempre y cuando tenga una garantía de que después de esto vendrá otra cosa.[4]

Su ideal es vivir de acuerdo con una aguda sensibilidad, pero se conformaría con una existencia por lo menos superable. El cinismo candoroso manifestado por Braceli no es una negación de la vida ***per se***, sino, más bien, una exaltación de su máxima potencia. Mientras tanto, otra constante en su poesía es la añoranza nostálgica por tiempos mejores, menos complejos y más apropiados para el desenvolvimiento armonioso. Como ejemplo, veamos un poema de su etapa juvenil en su primer libro, ***Pautas eneras***, el que resulta ser pauta inicial como introducción a su libro posterior, ***El último padre:***

NIÑOS DE ESTE SIGLO
os contaré una hermosa y triste historia:

–Hubo una vez
un tiempo
en que el cielo se podía ver
sin levantar excesivamente la cabeza.

El cielo era azul.
Los pájaros, sin nacionalidad
fabricaban firuletes según les daba la gana.

El año,
–niños–
estaba dividido en cuatro estaciones:

nieves, lluvias y bufandas para la una,
abrigos al diablo!
y playas acariciantes para la otra,

flores en donde los ojos quisieran
y veredas enmanteladas de amarillo
para las dos restantes.[5]

Por lo tanto, tenemos en Braceli un atisbador de su tiempo que reduce todo a un enfoque mítico, esencial, de básica relación humana. Dicho de otra manera, él ve al poeta funcionar como detector del Tiempo, capacitado a captar y a aprehender el Espíritu como la Realidad máxima. En la siguiente cita, compartimos su interesante respuesta al interrogante de cómo considera al poeta testigo de su tiempo:

> No sólo lo interpretás sin un propósito racional, establecido, sino que lo detectás. Es decir, un poeta es más que un minucioso observador de su tiempo: un tipo que a la manera de un imán. . . o a la manera de un detector, capta, sintoniza mediante presagios o presentimientos. El poeta, a medida que más se sumerge en el presente o que más se deja invadir por el presente, se proyecta y salta hacia el futuro. El presente es abono. Aunque el poeta hable sólo del presente, en realidad lo que hace es presentir el futuro. Y esto vale para todo creador. Si alguien quiere esquivar, eludir o disimular el presente en su poesía, o en lo que sea, con eso no tendría ninguna garantía de estar ingresando en el futuro. ...Es otra manera de decir que es sin tiempo.[6]

Si le planteáramos, atrevidamente, que se explicara por qué ve al poeta así, creemos que su contestación ya la encontraríamos escrita en el primer poema en ***Pautas eneras:***

He comprobado repentinamente
que a pesar de sus inmensas orejas
los hombres son sordos.
Yo les grito
les hago señas,
pero ellos siguen caminando.
Me dejan, indiferentes, a la vera de
la vida.[7]

La poesía, para Rodolfo Eduardo Braceli, brota en forma involuntaria de un ser poseído por la irrevocable inspiración creadora. Es un acto inevitable e inconsecuente, casi místico, que se manifiesta en el poeta. Además, puede explicarse como la sensibilidad del hombre en contacto con el impalpable espíritu. Más acertado, puede ser descrita pero nunca definida.

Braceli hace una distinción clave al señalar que se reduce a la diferencia entre la "creación" (cualidad espontánea) y la "fabricación" (proyecto meramente mecánico de producir). Nuestro joven bardo intenta describirla de la siguiente manera:

> Poesía es algo que sale sin darse cuenta. Es un acto inconsciente, pero ni automático porque la poesía te rebalsa. Al momento de darte cuenta de que es poesía, deja de serlo; ya no es poesía. Uno es simultáneamente espectador de lo que estás haciendo. Seguro de lo que estás haciendo es cualquier cosa menos poesía y, más aún, yo lo extendería a toda creación sea ella el cuadro o la novela. La creación no tiene consecuencia; el golpe simplemente viene. De esa manera, el poeta sirve como medio, o sea, está cargado y luego explotás.[8]

Aunque considera imposible ofrecer una definición, arriesga la contradicción al desarrollar con una metáfora el núcleo de su manifiesto poético, el cual sirve de guía para determinar, en su criterio, si algo es poesía o no:

> Yo diría, y ya estoy claudicando, que para mí la poesía es sangre. Es sangre que a uno le sobra o es sangre que a uno le falta. ¿A cuál me refiero? Vamos a suponer que por dentro está el alma o eso que se denuncia alma. Esta sangre es la que circula por esa alma, llámenle espíritu o el nombre que quieran: una especie de loquito interior. Esto quiere decir que si tenés exactamente la cantidad de sangre que marcan los reglamentos, no sos poeta o no hacés poesía. Si tenés menos sí sos poeta por ser, por ausencia, por angustia. Si tenés más sos también poeta por exceso, por soberancia, por vómito. Es decir, que cada poema en el primer caso es algo así como un mordiscón y en el segundo caso es un vómito o una cosa que te rebalsa. Si te falta sangre, vos mediante el poema das un mordiscón; si te sobra, das un vómito. Aclaración: tener exactamente la cantidad es estar conforme, estar a nivel, estar a mano con lo que la realidad te da y con lo que tu sensibilidad requiere.[9]

Desemboca en lo citado una estética propia de índole emocional y romántica al sostener que la "sangre" es la sustancia divina, o sea, la imaginación creativa. Cuando sobre, emana porque sí; cuando escasea, se suelta en busca de más. Consecuentemente, tenemos poesía que contribuye al espíritu tanto como se nutre de él. Braceli llama al poeta un pequeño-dios por su intensidad de hombre:

> . . . lo divino o el pequeño-dios es el hombre siempre y cuando sea plenamente hombre y no hombre en cómodas cuotas mensuales. Todo hombre que hace las cosas rutinarias sin claudicar a la rutina, sin ser rutinario, es poeta, es divino, es hombre; únicamente así, si no, es objeto, costumbre.[10]

Por un lado, afirma que el poeta no se destaca como alguien especial o como profesional con título, pero, por otro lado, lo considera la voz del alma. En *Pautas eneras*, resuelve esta cuestión al afirmar que la sensibilidad es el factor determinante:

—Muchacho,
¿por qué lloras?
Muchacho,
si para ser poeta

no se necesita
ser poeta.[11]

Nuestro poeta Braceli logra crear en ***El último padre*** un valioso aporte poético en la literatura argentina donde muestra una forma singular de atestiguar la época actual y de exponer un credo literario. Convierte la poesía contemplativa en activa y anecdótica, narrada a través de una poesía prosada que ". . . cuenta algo de una amplia totalidad de la vida y no es solamente inconexas preocupaciones mentales."[12] Mezcla con cierta naturalidad un extraordinario sencillismo como el de su consagrado compatriota, César Fernández Moreno, con una vibrante ternura masculina paralela a la expresión poética de Gabriela Mistral. Emplea la metáfora como su recurso básico. El sencillismo que desarrolla nos lleva a lo sublime. También nos revela un don de captar una visión concreta e impresionista de la realidad; y, como los místicos, intenta trascender lo aparente e intuir el Absoluto oculto, presente en todas las cosas. Su poesía "incontenible" resulta ser más bien una reacción contra la virtuosidad lingüística y la algarabía antieconómica en busca de darle más connotación a la palabra denotativa para así producir una

claridad sugeridora. Elude, a toda costa, el estilo rebuscado que vaya a indicar ser un gratuito ejercicio intelectual. Se dedica a desnudar hechos poéticos con palabras y a plagiarle poemas a la realidad para traducir asuntos espirituales en términos fácilmente comunicables.

Desde la primera lectura de ***El último padre,*** se nos hace olvidar que tenemos en las manos un libro publicado por una tal editorial fulana de Buenos Aires. La narración trata de convencer al lector empírico que, en realidad, está presenciando el testimonio secreto en manuscrito del último testigo de un orbe —según se nos da a entender— extinto. Nos enteramos de la existencia del último padre que ha acopiado, como esfuerzo silencioso, todas sus anotaciones; alguien las introduce en una botella y las lanza al cosmos. Llegamos a conocer el manuscrito organizado por un desconocido lector ficticio que sirve de recopilador y que le agrega una "Advertencia," la cual cumple la función de introducción. Tal procedimiento estilístico empleado por Braceli intenta aumentar la autenticidad o la historicidad de lo narrado porque el lector empírico entonces se siente tan descubridor del material original como lo es en un momento dado el recopilador. Por un lado, somos espectadores, pero también participantes porque nos damos cuenta de la referencia profética a ***nuestro*** mundo.

Sólo nos enteramos de la composición existencial del mundo narrado por los ojos del último padre. Con una visión triste, hermética y denunciadora, revela ***sub silentio*** la sensación que le produce su vida enmarcada dentro de una anti-vida mayor. Con pleno conocimiento de las consecuencias, el último padre y su esposa deciden transgredir la ordenanza más seria que prohibe tener hijos; o sea, ellos contradicen la máxima ley con la forma vital más rebelde: la creación propia. Arriesgan tener un hijo en un mundo que toma la vida como producto negociable, controlado por cuotas, donde los valores humanos parecen rótulos inalterados, pero donde se aprecian como valores invertidos. Su esencia—lo más importante según el poeta—ha sido transformada a punto de la insignificancia. El máximo principio establece limitar la vida a un grado mínimo. En su siguiente solicitud, el último padre indica las normas básicas, todas las cuales se dirigen hacia la negación contingente:

"Señores Hombres

gentes humanas
por intermedio de la presente
les pido

que me permitan vivir.

Seré honrado:
no juntaré piedras.

Seré decente:
no pensaré en árboles.

Seré legal:
respiraré con discreción.

Seré razonable:
No cometeré el amor.
No incurriré en ternura.

Besaré poquito."[13]

Está explícito que se requiere una solicitud—idea absurda—para vivir. Lo esencialmente humano se plantea como algo pasado de moda. Ahora rige el marasmo espiritual en un mundo decadente. La afectividad ha sido sustituida por la esterilidad donde el hombre-robot ha conquistado a todos menos al último padre y a su esposa. Estos dos se oponen a la corriente con su arma más poderosa: el amor. El hijo simboliza el fruto y la futura esperanza de su rebeldía. Su contraorden es señal obvia de querer volver a lo permanente, al ideal platónico de la vida. Por eso, en la solicitud mencionan cuatro actividades humanas, (respiración, amor, ternura y beso), en unión con la naturaleza inerte ("piedras") y la naturaleza orgánica ("árboles"). El absoluto es uno:

vida. En una ocasión, el último padre le recuerda a su hijo que no olvide sus orígenes: error imperdonable del hombre que lo llevará a la aniquilación. O sea, está implícito que el hombre nace del espíritu y que lo físico es un simple medio para concebirlo:

—Eso era un hombre
pero dejó de serlo
cuando olvidó que el pan
comienza en la espiga.[14]

Por consiguiente, el hijo nace, primero, de la idea del querer seguir viviendo y, después, de la madre. La botella, receptáculo del diario secreto, flota en el espacio infinito, en el cosmos. El feto se forma en un espacio finito, el vientre de la mujer. La botella es símbolo análogo al arca de Noé y a la verdad oculta por descubrirse. El hijo de "pulmones desafiantes" representa la última oportunidad de conservar a la humanidad. Tanto la botella como el hijo simbolizan la futura salvación. Además con el hijo se repite el ideal profundo que le obsesiona urgentemente al último padre, quien se autodesigna: "soy una semilla de sangre."[15] El hijo es otra semilla, lo cual tiene una perfecta correspondencia con la estética y la ética combinadas de Braceli cuando pronuncia en su entrevista: "para mí la poesía es sangre."[16] La poesía, entonces, para nuestro joven poeta es energía vital, capaz de crear vida del ideal espiritual.

Fijémonos con más detalle en la misma metáfora "soy una semilla de sangre." El poeta podría haber reemplazado la palabra "semilla" por "gota" y habría sido consistente con la metáfora sencilla de "sangre." Sin embargo, logra magnificarla al otorgarle calidad de semilla, símbolo latente y virginal de una potencialidad que puede multiplicar todo un proceso al punto de una creación total, como sería el árbol de la vida. La semilla representa un origen que puede crecer e irradiar hasta crear su propio cosmos. Mientras que la gota tiende a secarse, la semilla crece calladamente cuando se presentan las condiciones perfectas. La gota se envuelve o se integra, pero pierde su individualidad. En cambio, la semilla hace nacer un nuevo resultado único y propagador. Cada semilla no repite una mera imitación de una anterior, sino que llega a cobrar un valor original, como la poesía, que hace renacer el tiempo. Por eso, propone Braceli la siguiente aclaración:

> La poesía es un acto mágico. Es mágico en la medida en que el acto poético sirve para alumbrar algo, renacer algún color o renacer un acto como puede ser el de amar, el de besar, acto gastado, usado, milenario; y, sin embargo, si es tocado por la poesía, instantáneamente nace por primera vez porque en realidad se nace por la primera vez.[17]

En cuanto se refiere al relato de la anécdota, vemos donde el último padre les ruega a los "Hombres," como si fueran funcionarios burocráticos, que le autoricen espacio para su hijo. Mediante su súplica, enumera lo necesario para sobrevivir, pidiéndoles:

un poco de arena.

Y algunos pájaros.
Y las suficientes piedras.
Y dos o tres antiguos colores.
Y, claro, un poco de aire.[18]

Los mencionados elementos simbolizan el tiempo, la libertad, la integridad o la fuerza, las emociones básicas y el ánimo, respectivamente. Le responden: "lo vamos a considerar."[19] La segunda parte, "Cartas a la madera," constituye los últimos consejos y advertencias al hijo, propicios para descifrar el mundo y saber vivir en él felizmente. Incluye presagios: "te codearás con el universo."[20] Elabora las tendencias humanas de la soledad, la insensibilidad, la traición y la rutina en una tumultuosa civilización retrógrada. A través de estos poemas, presenta nueve preceptos morales y con el imperativo mayor de vivir, son diez, formando un paralelismo con los Diez Mandamientos.

En la tercera parte, el último padre se encuentra haciendo gestiones cotidianas en espera del hijo, pero también se prepara con miedo para sacrificarse por él. Cuando nace el hijo, desobedece la ley del silencio y va gritando por las calles para que se entere todo el mundo del acontecimiento singular de ser padre. Es arrestado por tres policías, número simbólico del Juicio Final, por el doble delito:

—Puso madera en la casa de un vientre.
Esa madera ya respira.
Además, por si esto fuera poco,
ha expresado en voz alta su alegría.[21]

De sentencia, lo condenan a pintar todo de gris durante siete[22] veranos consecutivos y a desprestigiar el sol con el fin de aplacar la actividad y reducir la fuente engendradora de la vida. Sin embargo, al culpable le queda una última esperanza: "Pero nadie sabe / que pinto con mala pintura."[23] Antes de entregarse a la muerte y de despedirse de su hijo, expresa un fuerte deseo de palpar la inmortalidad y de permanecer como ángel de la guarda para su reemplazante. Con ternura paterna, le escribe sus últimas palabras:

Te dejo mi poco de aire.
Te dejo mi oficio:
hacer fabuloso lo pueril.
Te dejo mi espacio
mi pincel
y un pantalón que, remendándolo
  un poco,
te podrá servir.[24]

Como divulgador de una expresión espontánea, el poeta Braceli hace salir toda la poesía como si fuera un estampido incontrolable donde todo vuelve a ser. Se expresa con una sucesión lógica sin ambages, con un lenguaje diáfano y escueto cuyos tropos van cargados de significado. No estima necesario tener que recurrir a los neologismos. Su poesía trata de captar el espíritu, lo permanente, lo incambiable. Busca que no se pierda la costumbre de vivir de acuerdo con las leyes naturales del amor, de la ternura, del cariño, etc. Es un gran defensor de lo sencillo en la existencia, de lo intrahistórico, de lo pueril. Concuerda con el poeta chileno, Vicente Huidobro, quien señala:

> La Poesía es un desafío a la Razón, el único que la razón puede aceptar, pues una crea su realidad en el mundo que ES y la otra en el que ESTA SIENDO.[25]

Su primera obra, *Pautas eneras,* se destaca por ser incompleta, hecha por un joven inquieto. En cambio, *El último padre* se acerca más a su capacidad de escritor donde muestra, más que nada, que su obra no es un juicio sino una visión de un mundo que está por desaparecer. Recomienda que se preparen para cuando llegue el fin. Sin embargo, se dedica a crear antes de atacar como es evidente el hecho de que se concentra más en la formación del hijo nuevo que en la muerte del último padre. En fin, Braceli nos proporciona una visión existencialista teñida con humor negro al pedir que nos entreguemos y que nos comprometamos a conservar lo que define al hombre: la procreación de otra vida más. Sólo de esta manera podrá la especie humana contar con cierta continuidad.

Universidad de Nuevo México — Francisco A. Lomelí

NOTAS

1 Entrevista con Rodolfo Eduardo Braceli en Buenos Aires, Argentina, el 29 de julio de 1973. Las demás citas de Entrevista, el 29 de Julio de 1973, remiten a la misma.

2 Rodolfo Eduardo Braceli, **El último padre** (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974), p.83. Las demás citas de **El último padre** remiten a esta edición.

3 Entrevista con Rodolfo Eduardo Braceli en Mendoza, Argentina, el 20 de abril de 1972. Las demás citas de Entrevista, el 20 de abril de 1972, remiten a la misma.

4 Entrevista, el 29 de julio de 1973.

5 Rodolfo Eduardo Braceli, **Pautas eneras** (Mendoza: Ediciones Intemperie, 1962), p. 59. Las demás citas de **Pautas eneras** remiten a esta edición.

6 Entrevista, el 29 de julio de 1973.

7 **Pautas eneras**, p. 15

8 Entrevista, el 29 de julio de 1973.

9 Entrevista, el 29 de julio de 1973.

10 Entrevista, el 29 de julio de 1973.

11 **Pautas eneras**, p. 21.

12 Entrevista, el 20 de abril de 1972.

13 **El último padre**, p. 25.

14 **El último padre**, p. 61.

15 **El último padre**, p.17.

16 Entrevista, el 29 de julio de 1973.

17 Entrevista, el 29 de julio de 1973.

18 **El último padre**, p. 24.

19 **El último padre**, p. 24.

20 **El último padre**, p. 44.

21 **El último padre**, p. 73.

22 Juan Eduardo Cirlot, A **Dictionary of Symbols** (London: Routledge & Kegan Paul, 1971), p. 233. Aquí señala el autor que el número siete es "symbolic of perfect order, a complete period of cycle."

23 **El último padre**, p.23.

24 **El último padre**, p. B3.

25 Vicente Huidobro, **Obras completas** (Santiago, Chile: Editorial Zig-Zag, 1964), p. 655.



MUERTE Y ENTIERRO DE NERUDA

[Fragmento de carta escrita por Isabel Allende de Soto, a Margarita Aguirre y leída por la última durante la conferencia sobre Neruda, en la Universidad de California, Los Angeles, en abril de 1976.]

...Los militares le allanaron la casa de Isla Negra y dieron vuelta a todo. Sus colecciones de caracoles, de conchas, de mariposas y botellas, sus libros. Lo único que respetaron fue la pieza donde estaba. Ciento cincuenta militares revolviendo esas cosas que él tanto amaba, que eran su inspiración. Cuando se fueron, Pablo Neruda quedó realmente enfermo. En la noche, como le bajara mucho la presión, Matilde lo llevó en una ambulancia a Santiago. Agonizó cuatro días más o menos sin dejar de escribir y las últimas palabras del hombre que le cantó a la vida y al amor fueron: "¡Los van a fusilar!" Deliraba. Ninguno de sus amigos pudo acercarse, porque todos están fuera de la ley, buscados, prófugos o presos. Matilde y unos cuantos intelectuales lo llevaron a la casa en el Cerro San Cristóbal para velarlo. La casa había sido literalmente destruida. Los vecinos dicen que fueron los militares. Los militares desmintieron la noticia y dicen que pueden haber sido extremistas que querían proyectar una mala imagen al extranjero. La casa azul, coqueta y alegre del cerro, estaba con los interiores quemados, los muebles rotos, el piso destrozado, los vidrios quebrados. En las ruinas, los escombros y el polvo, en un día gris y lloviznante, el féretro del Premio Nóbel de Literatura, fue velado por unos cuantos que se atrevieron a llegar, mientras camarógrafos de todas partes del mundo filmaban y fotografiaban todo.

En la puerta los militares armados que Matilde, como fiera, no dejó entrar a la casa. El embajador de Suecia, alto, aristocrático, vestido de luto riguroso con abrigo largo hasta las canillas y su pelo plateado, montaba guardia junto al ataúd, muy emocionado. La gente lloraba. Ramitos de claveles rojos, porque ya es tiempo de primavera y han aparecido esas flores. Al otro día amaneció también gris, como si el cielo estuviera de luto también. Muchos autos con gente que tenía cierta inmunidad, grandes escritores, intelectuales, el profesor Lipchutz, algunos diplomáticos y muchos periodistas, especialmente extranjeros.

El cortejo recorrió lentamente el camino al Cementerio General. Poco antes de llegar, la gente se bajó de los autos y caminó varias cuadras a pie, muy lentamente. Fuera de los autos se veía muy poca gente, yo calculo que a lo más habría unas trescientas personas o menos. Militares con ametralladoras acordonaban la calle, la plaza y rodeaban el cementerio.

La gente iba en silencio. De repente alguien gritó "¡Camarada Pablo Neruda!" y todos contestaron en un grito ronco "¡Presente: Ahora y Siempre!". Eso fue como si se hubiera abierto una válvula. Los gritos subieron de tono. De Pablo Neruda pasaron a gritar "Camarada Salvador Allende" y un solo grito terrible, como un llanto de hombre, sacudió a la gente que caminaba. "¡Presente!". Poco a poco el entierro de Neruda se convirtió en el de un símbolo. A mi lado los camarógrafos de la televisión sueca filmaban todo, las ametralladoras, las caras de la gente, el ataúd, las caras de las personas asomadas en las casas, la multitud frente a la morgue que leía las listas de sus muertos... "¡Camarada Víctor Jara!" ...y todos contestaban "¡Presente!". Después gritaron: "La izquierda unida jamás será vencida" y otras consignas. Con los puños en alto frente a las armas cantaban a voz en cuello la Internacional con los ojos llenos de lágrimas mientras las ametralladoras apuntaban, temblando, en las manos de los soldados que se ven todos iguales, como imágenes de la muerte, pero que también tienen un corazón que siente, que teme, que admira. Yo nunca he tenido más miedo. Traía un nudo en la boca del estómago, pero no hubiera podido salirme de la multitud y evitar el peligro. Supongo que no habrían disparado contra la flor y nata de los intelectuales chilenos y el cuerpo diplomático, pero un solo conscripto que perdiera la cabeza y disparara habría sido fatal. Al pasar frente a una construcción los obreros se pararon en línea y se sacaron los cascos con solemnidad. En el Hospital J.J. Aguirre muchos médicos y enfermeras se pararon también al paso del cortejo. Una viejita que caminaba a mi lado, entrevistada por la televisión sueca, a través de un intérprete, lloraba con un ramito de claveles rojos en la mano:

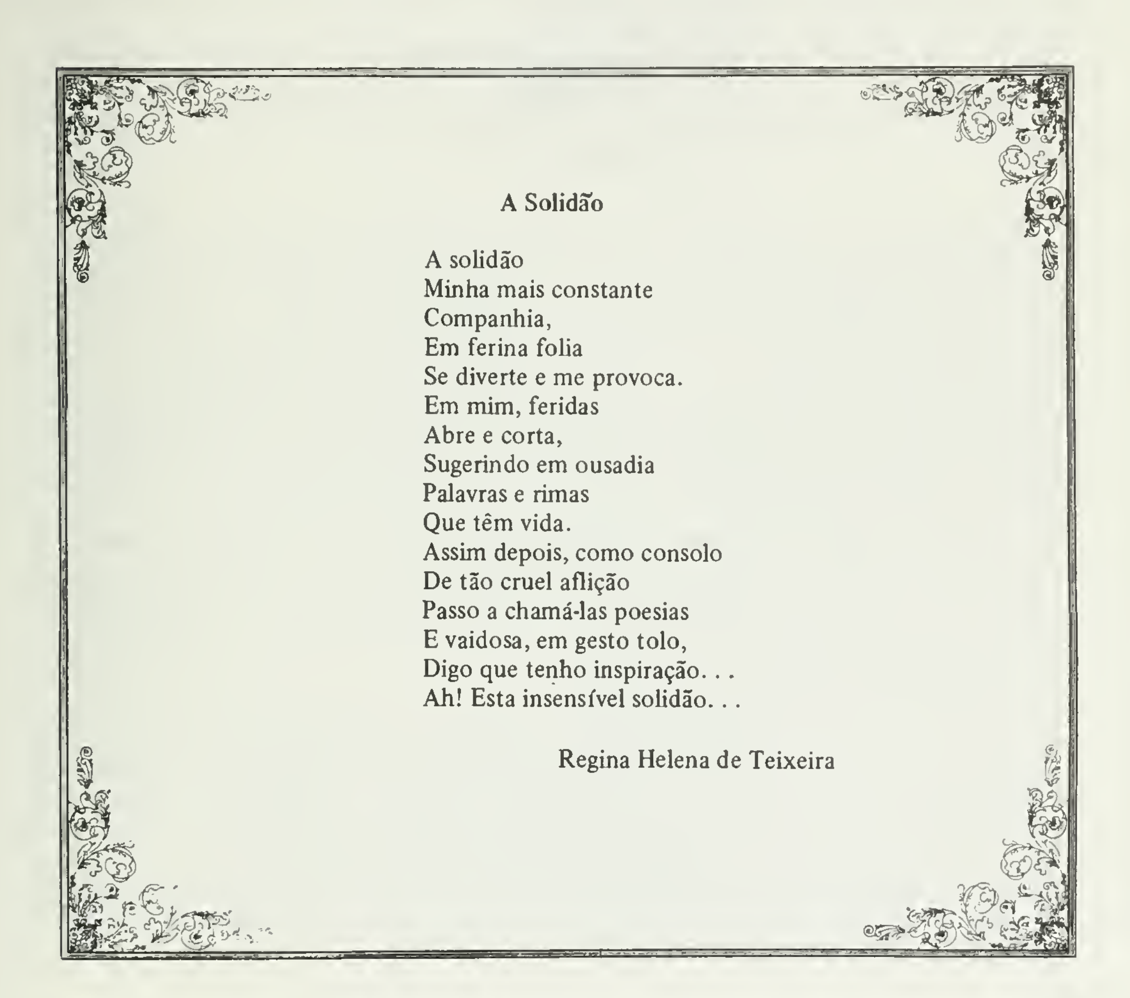
—Señora, ¿usted conocía mucho al poeta?

—No, señor, sólo lo había visto una vez, pero vine a su entierro porque con él sepultamos el último grito de libertad.

Un hombre viejo y pobre, parecía dirigente sindical, sin varios dientes y con la camisa de domingo gastada y gris en los puños, gritaba a voz en cuello los versos más revolucionarios del poeta, con el llanto que le caía a raudales por las mejillas. Yo lloraba con toda la pena y el miedo acumulados en tantos días, y comprendí una cosa: si Neruda hubiera muerto tres semanas antes, habría recibido el homenaje de todo un pueblo, un mausoleo, luto nacional, paro de la CUT y bandera a media asta. Pero Neruda supo morir como supo vivir. Murió a tiempo, cuando su muerte se convertía en un símbolo, en un grito. Ningún homenaje, absolutamente, ninguno, podía tener la solemnidad y la grandeza de ese modesto desfile, en una mañana gris, en que unos cuantos hombres y mujeres lo fueron a enterrar en una tumba prestada, gritando por última vez frente a los cañones de las ametralladoras, sus versos de libertad y justicia.

Dos días después apareció en el diario un aviso de antología. La junta decretaba duelo nacional por la muerte del poeta. Se autorizaba poner banderas a media asta en los edificios públicos y casas particulares que así lo desearan. ¡La autorización regía desde el día de la muerte del poeta... hasta el día que apareció el aviso! Nadie alcanzó a poner las banderas... porque además es delito grave usar el pabellón nacional "indiscriminadamente".

En otro sobre les mandaré otra carta, para que no salga tan voluminosa. Los quiero mucho, muchísimo, y siempre los tengo a los dos presentes en el corazón. Un beso grande a los dos...



A Solidão

A solidão
Minha mais constante
Companhia,
Em ferina folia
Se diverte e me provoca.
Em mim, feridas
Abre e corta,
Sugerindo em ousadia
Palavras e rimas
Que têm vida.
Assim depois, como consolo
De tão cruel aflição
Passo a chamá-las poesias
E vaidosa, em gesto tolo,
Digo que tenho inspiração. . .
Ah! Esta insensível solidão. . .

Regina Helena de Teixeira

EMOTION, FEELING, AND LANGUAGE IN CIENFUEGOS' POETRY

My intention in this article is to examine briefly and in part the underlying character of the poetry of Nicasio Alvarez de Cienfuegos (1764-1809). To most critics and historians of Spanish literature Cienfuegos was a Pre-Romantic, or a poet of the transition from Neoclassical to Romantic style.[1] His early poems, those written during the poet's stay in Salamanca (1782-1787), display the influence of Meléndez Valdés, who was a professor at the university and already a poet of some distinction during Cienfuegos' student years there. The poems are simple, elegant, and polished pieces, but with little merit since they are a reiteration of language and themes common at the time.[2] In comparison, the poetry written after the return to Madrid in 1787 reveals a departure from the Neoclassical emphasis on correct language and, as far as form is concerned, from a balanced work of art. We still find these aspects in such poems as "Mi destino," "Precio de una rosa," "El amante desdeñado," and "La despedida" But as is evident in the following verse-lines of this last poem, present is an intention to break away from language and form which do not respond to a subjective view of the self and the world:

Bien como flor que el cáliz
cierra en la noche fría
y, hasta asomar el día,
no torna a su esplendor,
yo así, tu luz perdiendo,
me encerraré en el llanto;
y tu, ¿quién sabe, en tanto,
si olvidarás mi amor?

Unlike in "El amante desdeñado" the poet does not resort to the artifice of a shepherd in the mythical world of the "Golden Age." The Spanish Neoclassicists had taken this artifice from Garcilaso's eclogues and from the writers of antiquity; to them it was a "pleasant fiction," one more means of pleasing the readers of the second half of the eighteenth century.[3] The progress of rational and empirical thought prevented the poets from believing that a world created by the imagination could convey the truth of the world in which they lived. Although they violated a cardinal principle in poetry—sincerity in poetic composition—they continued using the classical pastoral, adhering superficially to the premise that poetry must please and instruct. It must be admitted, however, that they were also affected by another premise: poetry must present universal nature, not the passions of any one individual but the passions of human beings throughout history. But their lack of a profound appreciation of poetry moved them to interpret it almost exclusively from the point of view of style. The premise could only be implemented aesthetically by an adherence to decorum, which meant to them literary propriety in the sense of elegance and correct taste. In this way decorum became identified with what was proper in art and with the tastes of the well-educated segment of society, to which the poets attached themselves.

Cienfuegos' wrote four or five poems based on pastoral myth. His final rejection of it was not because of a rational conception of artistic writing. Rather, he was a sentimentalist poet concerned with the direct expression of his personal feelings and thought. In "La despedida," despite the partial concern with the beauty of external form, the most important aspect is the subjective approach to poetic composition. Sentiment prevails to the extent we can say the poet was far more interested in revealing his personal feelings and not in the specific manner in which they were to be expressed. We hardly need to emphasize this point. The preoccupation with individual feelings is visible throughout Cienfuegos' poetry. Nevertheless, our attention should remain fixed on the effect it has on the form and language:

Palpito, tiemblo, mis ojos
lágrimas brotan de fuego,
y mil fugitivos ayes
abrasan mis labios secos.
Yo me ardo, yo me ardo Laura.
Laura, aquí estás, yo te veo;
eres tú misma; a tus plantas
imploro tu amor de nuevo.
Idolo mío, perdona
si pude, en injustos celos,
dejarte; ya arrepentido,
a ser tu esclavo vuelvo. ("La violación del propósito")

In the verse-lines quoted from "La despedida" we have an example of emotion being converted into feeling. Emotion was externalized; it became, in a relative sense, feeling because the comparison between the poet and nature created a meaning beyond that which can be attached only to the poet's situation as lover. Yet the poem remained pre-eminently subjective because of the emphasis placed on personal experience. On the other hand, the last poem quoted remains on the emotional level. We find no language of nature which will turn our attention outward. The poet's attention is "inward and exclusively upon the self." Emotion isolates him from the external world, inhibiting totally his response to it.[4] From a readers vantage point we realize the poet is not dramatizing his situation as lover to arouse our emotions. His position is egocentric and his attitude egotistical. He is solely concerned with his private world of emotions and with a characterization of himself as an individual. Such an intense preoccupation with private emotion is identified with a process of composition common in Romantic poetry. In relation to Cienfuegos' growth as poet, it is a step in the direction of autobiographical description, another dominant characteristic which distinguishes him from other poets of his time.

Intensity of emotion has long been regarded by the critics as a trademark of Cienfuegos' poetic style. Other poets, notably Meléndez Valdés, were hesitant to express their intimate feelings with equal force and directness. Neoclassical premises on art and the value placed on the social image guided their thinking. To write well in accordance with accepted standards of good taste was more important than a projection of individual personality. But as we begin to note, almost from the beginning of his mature stage as poet, Cienfuegos began to struggle against Neoclassical restrictions on personal style and to search for means of expression which would satisfy his individual needs. Fiery language and the compulsion to display what he felt and thought became identified with his poetic style by the end of his life. The following words of Cueto may be considered as typical of general critical opinion on the merits of Cienfuegos' particular style: "El valor verdadero de Cienfuegos consiste en que, en medio de aquella glacial atmósfera de amaneramiento y de artificio que habían creado los poetas reformadores, escribe lo que siente, y siente con ímpetu y firmeza."[5]

Needless to say, in a period when conformity was still highly prized and, furthermore, individuality considered a form of rebellion against the social order, the style of Cienfuegos could not go unnoticed. The most ardent exponents of Neoclassicism attacked and ridiculed the poet. And those who defended the "chastity" of the Spanish language strongly denounced the "impurities" of Cienfuegos' poetic language. The attitude of his critics can easily be summed up by quoting one writer born during the poet's period, and who long after continued to react against his style: "El dialecto que él creía poético no pasa de ser una mezcla sin sentido de frases arcaicas, vocablos caídos en desuso, galicismos, giros de nuevo cuño y epitetos traídos por los cabellos."[6] This kind of negative criticism deserves to be evaluated in the light of one outstanding fact: Cienfuegos was a philologist, linguist, and member of the Royal Spanish Academy of the Language. Obviously, then, he possessed a sound knowledge of the Spanish language; consequently, his innovations in literary language and style could not have been other than a rebellion against the conformist attitude of most of his contemporaries.

That same criticism must be also judged by the narrow-mindedness of some, not all, Neoclassicists in Spain and particularly of the "purists," to whom neologisms and gallicisms in language usage meant an anti-patriotic position on the part of the writer. In both cases, to be truly a Spaniard an author should write in a classical style in accordance with the form and language of sixteenth-century Spanish writers. What we are stating should not be construed as indicating that all of the criticism was unjustified. Rhetorical tone, needless repetition of words, and a tendency to over-dramatize lower, on occasion, the merit of Cienfuegos' poetry. But these elements cannot be considered as typical. Also, they must be judged in connection with the fact that excellence is rare among writers and artists, especially among those who find themselves in the position of having to renovate artistic style because it is outdated.

At times Cienfuegos' poetry reveals a total disregard for harmony and order. We find ourserlves in such instances before an asymmetrical style in which thoughts and emotions flow chaotically. The worst side of this kind of expression is that the poet falls into bathos:

> Vuelve, Nice: no irá. Y a su partida
> desecha con horror... En vano, en vano
> la intenta recobrar: pálida, helada,
> del sudor de la mente acometida,
> el sepulcro la espera... ¡Insano, insano!
> ¿Do se pierde mi mente enajenada?
> El telón ha caído...
> Tirsis, Nice, volved: ¿dónde habéis ido? ("Oda")

The poem was based on the writer's recollections of a play presented in the home of a friend. It seems, beyond question, the worst poem he ever wrote, which could explain why it did not carry his signature when the poem first appeared in the *Diario de Madrid* on April 13, 1796. However, we quote the poem to demonstrate how for Cienfuegos neither poetry nor the nature of man can be approached from a rational point of view. Man is an irrational being, and consequently, the form of poetry must not be tightly controlled if it is to reflect on that irrationality. Both conceptions, that of man and that of poetry, are naturally contrary to the eighteenth-century's most popular idea: the tendency of the individual is to let his emotions have their way, but ultimately reason will come to regulate his thinking and actions.

In Cienfuegos' poem a conflict is shown between imagination and emotion on one side and reason on the other. Reason tells the poet that what he witnessed was merely the acting out of a dramatic piece. But imagination and emotion insist the actors were more than just acting. His message is more evident in the following lines:

> ¡Y fue todo ilusión! ¡y el sentimiento
> que mi agitado pecho acongojaba
> fue sombra y nada más! No: es verdadera
> la Nice que cantó; cierto el tormento
> que su sensible corazón probaba
> en el terrible adiós: ¿ni quién pudiera
> con un mentido canto
> mandar al alma la aflicción y el llanto?

The central idea is that in acting out an emotional scene the actors lose their identity. The emotions of the characters they are representing on stage take over and make them totally at one with the characters. In the process of presenting the idea, Cienfuegos demonstrates how he as spectator was lead into not being able to differentiate between the actors and the characters. His emotions were so strongly aroused that reason was powerless. And to characterize his personal involvement in the entire situation he refused to write his poem in symmetrical form.

To have done so would have constituted inventing a rational process to explain a moment of irrationality. Being that he was also a dramatist, Cienfuegos knew what often occurs in acting. But of main interest to us is the assumption that in poetry the language and rhythm must be dictated by the flow of emotions within the poet.

Since "Oda" describes a personal experience it deserves to be considered an autobiographical poem. Other poems of this nature are "El recuerdo de mi adolescencia" and "Un amante al partir su amada," which I quote:

¡Oh memoria cruel! ¿Adónde han ido
tantos, tantos placeres? Laura mía,
¿dónde estás? ¿dónde estás? ¿Qué ya mi oído
no escuchará tu voz armoniosa,
mucho más dulce que la miel hiblea?
¿qué sin cesar mi vista lagrimosa
te buscará sin encontrarte? Al **Prado**,
que tantas veces a tu tierno lado
me vió, soberbio en mi feliz ventura,
iré, por ti preguntaré, y el **Prado**,
no está aquí, me dirá; y en la amargura
de mi acerbo dolor, cuantos lugares
allí tocó tu delicada planta
todos los regaré con largo llanto,
en cada cual hallando mil pesares
con mil recuerdos. Bajaré perdido
a las **Delicias**, y con triste acento,
Laura, mi Laura, clamaré, y el viento
mi voz se llevará, y allí tendido
sobre la dura solitaria arena,
pondrase el sol, y seguirá mi pena.

Laura is the literary name of a lady whose real name we have been unable to uncover. But the mention of places still existing in Madrid today reveals she was not a creation of the poet's imagination. Further, Laura figures in other poems. It should be noted that the autobiographical nature of the poem is also reflected in the vivid account of the love relationship. As previously mentioned such a frank, precise revelation of the personal life was uncommon in the poetry of the times. It is true one finds something similar to it in some poems of Cadalso and Meléndez Valdés, but in these instances the language and form tend to follow the court-poet tradition of past periods. In the poem quoted Cienfuegos discards that artifice in favor of a rather realistic description, which could be interpreted as an influence of English descriptive poetry.

Anger, anxiety, frustration, and dejection are some of the emotions constantly present in Cienfuegos' love poems. However, they are not always manifested in a direct manner. Into the poems creep often such imagery as is found in "En ausencia de Cloe":

¡Ay! Las antorchas que en la noche umbría
la entrada a su mansión iluminaron
todas muertas están: están cerradas
en silenciosa oscuridad las puertas.

The language may be regarded as intended to describe the home where the lover has gone in search of his lady; for it appears in the midst of another graphic account of the poet's experi-

ence. But in reality it is metaphorical language describing the end of all hope in regaining the love of Cloe. That invention of metaphor was an obvious attempt to replace the language of the eclogue with language directly deriving from the physical environment of Madrid. It would seem that was an answer to the search for new forms of expression. However, he was above all else a poet of nature. The various poems on the seasons are clear proof of it. In the poetry of nature, Cienfuegos seeks and finds a highly artistic and extremely Romantic language:

Era la noche; la modesta luna
con rostro melancólico reía,
la augusta soledad, do la fortuna
tal vez de algún amante se dolía
sus lágrimas pasadas enjugando.
Sueño, placer, amores
doquier volaban; y Zorayda en tanto,
sola con sus dolores,
las rosas del jardín regando en llanto,
en la Alhambra se queja,
y mientras llora Abenamet se aleja ("Zorayda")

The language we recognize immediately as reminiscent of the "Romance" during the full emergence of Romanticism in Spain. Beyond question we have before us a Romantic and not a Pre-Romantic poem. Further evidence of it are the following verse-lines:

Odio, deber, amor, miedo, venganza,
un volcán de pasiones fulminantes
dentro de su alma combaten destrozada.
El odio triunfa; con furor se lanza
del asiento, los ojos centellantes,
la voz hirviendo en la garganta hinchada,
blanco y trémulo el labio,
incierto el pie, los músculos turgentes,
a su esposo en su agravio
le provoca, y en ansias impacientes
a su querido llama,
y más que nunca en su delirio le ama.

The narrative and descriptive aspects, along with the tone, language, and emotional texture are all highly typical of a Spanish Romantic ballad. Therefore, to explain them is unnecessary. Of greater importance is the fact that long before this poem of Cienfuegos' last years he was longing to give expression to such a wide range of emotions, but as they existed within him, not as another individual or fictional character might experience them. Consequently, what we have studied in the previous poems was in the direction of poetic language similar to the one above, but more personal.

Another point which deserves mention is that of the process of composition. Unlike much Pre-Romantic poetry, feeling is not expressed by means of a comparison with conditions or objects in nature; instead, the conditions or objects in nature are metaphors of feeling. A strict juxtaposition exists: i. e., night can be only an image to convey melancholy, pessimism, anxiety, or a similar emotional state.

The creation of a completely new language of nature constitutes one of the most valuable contributions of the Romantic poets. Until this language arose it was not possible to express fully and lyrically the progress of feeling during the eighteenth century. The problem centered around both feeling and imagination as these were new insights into the nature of man, which could no longer be expressed adequately through Classical mythology because eighteenth-

century empiricism and epistemology had lead to a more profound knowledge on the role played by feeling and imagination. This led to the breakdown of the faith in reason as the sole knowing faculty, and as superior and separate from emotion. As we see repeatedly in Cienfuegos' poetry, emotion is a source of knowledge as to the nature of man and the world. Emphasis on emotion or feeling by the poet opens a wide range of psychological experiences and provides moral and aesthetic insight.

But for him, as for other poets, the problem was how to express the new knowledge through the medium of poetry. A new literary language was needed and it did not exist. Also evident was the need to discover a new awareness; perhaps a task more difficult than the invention of new language: "both tenor and vehicle" must be "wrought out in a parallel process of the same material"[7]; that is to say, Cienfuegos had to see himself not as an observer of nature in order to find the language to ornament his feelings, but as the poet of nature who finds in the world of nature the sole means to reflect on his human condition, while considering his sentiments and the language he must use to express them as part nature.

Cienfuegos was a passionate man by temperament. In almost all his poetry we detect how ideas were not really shaped by a rational process of thinking. Such a process is, of course, antagonistic to artistic creation. But it is not unusual to find it in many Pre-Romantic poets. To Cienfuegos rational thought was an antagonist to be fought in the arena of the poetic process. For emotion and feeling are always in a struggle against the form and language inherited from the poetry of his time. On a broader scale, the emphasis he placed on sentiment was a position against the world as he interpreted it. This is particularly true in his major poems, those poems of man and nature, morality and society, love and death, and the relation of time to human aspirations. In them we do not fail to notice the presence of the sentimentalist or "enthusiast" of nature, who sees nature as benevolent, and who from this perspective considers life characterized by narrow-mindedness and conflict, social injustice and inequality, as a result of man living outside of nature. Love rules nature and, consequently, he who lives outside of nature lives in a world of chaos, violence and disunity:

> ¡Ay perezca, perezca, dulce amigo,
> quien resiste al amor! Sin él ¿qué fuera
> cuanto siente, cuanto es? Natura entera
> del caos en el túmulo yacía
> cuando sonó una voz, que "amor" decía,
> "amor; yo soy unión, la unión es vida,
> la desunión es caos, muerte, nada;
> sea, sea la unión." En el instante
> el orden se alza por la vez primera. ("A un amigo que dudaba de mi amistad")

Those thoughts are a clear indication of Shaftesbury's influence and of a return to Platonic and religious thinking. Everything is the product of love, and love is synonymous with nature:

> ¡Oh amigo! ¡oh Muriel! cuanto es criado
> es hijo del amor: toda belleza
> todo bien es amor; Naturaleza
> es amor, y no más. Los negros males
> son desunión, son restos infernales
> del caos antiguo; Amor los aborrece.

Clearly, before his death in 1809 Cienfuegos had become the Romantic poet of nature. The pursuit of love, which is constant in his poetry, is in turn the pursuit of unity and harmony within.

Lack of love, he repeats in various poems, is death. Here we find the answer to his melancholy and pessimism. For he is always the lover rejected and betrayed. The rejection and

betrayal are not only by the women he loved. To be sure, this personal situation symbolized a more universal condition. As the poet of nature he was alone because society with all its evils had rejected and betrayed him. So to nature he turned in order to find peace and happiness. However, the conditions of modern life were such that they imposed themselves over him and forced him to return to the social world where all his anguish and frustrations had originated:

¿Adónde está, qué fue mi imaginada
felicidad? de la encantada magia
de mi país de amor vuelvo a esta tierra
de soledad, de desamor y llanto.
("Mi paseo solitario de primavera")

In a semi-religious, moral, and intimate way nature had invaded the mind and heart of the poet. It made him a poet concerned with all things related to the meaning of life, time being among the most important in a highly personal manner, as we see in the beautiful poem "El fin del otoño":

¿Adónde rápidos fueron,
benéfica primavera,
tus cariñosos verdores
y tus auras placenteras?
¿Do están los amables días
cuando, a la aurora risueña,
de tus cálices rosados
tributabas mil esencias?
¿Do, los pomposos follajes
que oyeron las cantilenas
del ruiseñor, en las noches
llenando de amor las selvas?

Beautiful is the imagery, beautiful the rhythm and beautiful the feelings expressed by this troubled poet who desperately sought love and peace, who fled into the world of the imagination and emotion:

¡Oh, salve, salve, soledad querida,
do, en los halagos del Abril hermoso,
vine a cantar en medio a los amores
mi eterno desamor! ¡Salve, oh florida,
oh calma vega! A tu feliz reposo
torno otra vez y, entre tus nuevas flores
enjugando el sudor que a Sirio ardiente
pago en tributo lánguida mi frente,
veré al otoño levantarse ufano
sobre la árida tumba del verano. ("El otoño")

It is through poems like this one and "El fin del otoño" that we realize how really talented and genuine a poet Cienfuegos was. The voice we hear speaking in them is his and his alone. It is the poetic voice of the sentimentalist, the "enthusiast" poet of nature, who, unlike Meléndez Valdés and Quintana, was not afraid to raise the emotional intensity of his poetry and be himself.

Universidad de California, Los Angeles — Alfonso Cervantes

[1]The latest study of Cienfuegos from this point of view is José Luis Cano's article, "Un prerromántico: Cienfuegos," **Cuadernos Hispanoamericanos**, LXIII (March 1966), pp. 462-474.

[2]The poems to which we refer are found in José Luis Cano's edition, Nicasio Alvarez de Cienfuegos, **Poesías**. Madrid: Castalia, 1969, "Apéndice I." The poems quoted in my article are from this edition.

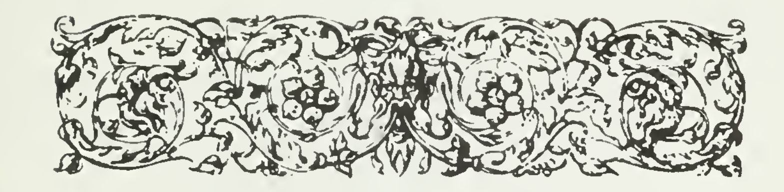
[3]This matter of truth in art was central in the famous controversy between the "ancients" and "moderns" over the classical pastoral. In Spain, Jovellanos was among the first to react against the classical pastoral. In 1776 he beseeched the Salamancan poets to abandon the usage ot it and to turn to philosophical and moral poetry. On this question see his poem "Jovino a sus amigos salamantinos." Nevertheless, it continued to be used. This explains the critical opinion found in some articles of the **Mamorial Literario** in 1789. According to Menéndez Pelayo: "Desde este año la crítica del **Memorial** comienza a entrar en una nueva fase, que pudiéramos llamar semirromántica. En el tomo XVI se imprimió un **Discurso contra el uso de la Mitología en las composiciones poéticas**, suscrito por J.L.M... El autor emprende probar en redondo que no es lícito el uso de la mitología en las composiciones poéticas, y sus argumentos van de rechazo contra la misma poesía neoclásica, a la cual condena por haber sustituído con un falso ideal la contemplación directa de la naturaleza." **Historia de las ideas estéticas en España**, VI. Madrid, 1923, p. 59. This critical attitude should not be construed as evidence of a rationalist position on art. The continued spread of sentimentalism and descriptive poetry was the influence.

[4]The differences between emotion and feeling in poetry, which we have applied above, are from George Whalley, **Poetic Process**. Cleveland: The World Publishing Company, 1967, pp. 66-67.

[5]Leopoldo Augusto de Cueto, **Historia Crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII**, II. Madrid, 1893, p. 68.

[6]Antonio Alcalá Galiano, **Literatura española del siglo XIX**. Madrid: Alianza Editorial, 1969, p. 84. The words quoted appeared originally in an article for **El Laberinto** (February, 16, 1844).

[7]The words in quotes are those of W.K. Wimsatt, **The Verbal Icon**. Louisville: The University of Kentucky Press, 1954, p. 109.



MYTH IN FEDERICO GAMBOA'S SANTA

In 1965, the Fondo de Cultura Económica in Mexico City published in one volume six novels and a collection of short stories of the Mexican novelist Federico Gamboa.[1] As Francisco Monterde points out in his introduction to the works, the date is significant in that it coincides with the centennial of Gamboa's birth.[2] Some months before, Mauricio Magdaleno and Alfonso Junco, in ceremonies at the Mexican Academy, offered eulogies to his name and literary production.[3] Daniel Moreno, writing in ***El libro y el pueblo*** of the same year, notes the slight impact that this circumstance produced: "Hace poco – apenas el 22 de diciembre pasado – se recordó, con escaso entusiasmo el centenario del nacimiento de Don Federico Gamboa. Ese parco entusiasmo quizás se deba a la cambiante moda o al diferente gusto que la gente va adquiriendo según la época." [4] A predictable homage and a frank opinion on the occasion of the Gamboa centenary characterize the state of criticism on Mexico's outstanding naturalistic novelist. The centenary celebration focuses upon the fact that further discussion and commentary on Gamboa is both possible and necessary. It also signals a need to reappraise his novels, to take his work out of the traditional and justifiable classification of Naturalism and examine his characters and themes in terms of a conclusive overview. If an author is to endure as Gamboa has, his work must trascend the narrow limits of time, place, and literary fashion and settle into the timeless realm of universal meaning and value.

The discussion of a world view in Gamboa is best undertaken with a statement of the overriding theme in his six full-length novels: ***Apariencias*** (1892), ***Suprema ley*** (1890), ***Metamorfosis*** (1899), ***Santa*** (1903), ***Reconquista*** (1908), and ***La llaga*** (1910). Gamboa believes in love as a total novelistic concept, a theme to be exalted and exhausted in volume after volume. The result of the extended treatment of love in its various moods is that the concept rises above the temporal and specific – the naturalistic enumeration – and assumes mythical dimensions. By myth, we are speaking ultimately of a program and a purpose, the relating of events in a society to the character of that society. In creating the myth, the author, in the process, is amplifying the social mechanism to the point of metaphysical conflict so as to dramatize existing tension. The tracing of love from its self-satisfying, carnal, egotistical manifestations to spiritual, redemptive forms in Gamboa's novels parallels the course of Mexican social and political life from the height of Porfirian order and stability to the eve of the Revolution. Gamboa was intensely involved in the life of his country, as a journal reporter, observer, diplomat, and statesman. His novels record the abject degeneration of the Mexican people and foretell their salvation through love and purpose. In this way his novels present a mythical view of the Mexican–the bewildered primitive flung into the morass of Mexico City, which represents the Spanish encroachment on a pure native sensibility. Gamboa is painfully aware of the chaos, uncertainty, and emptiness that boiled beneath the placid face of Mexico under Porfirio Díaz. It is this very conflict of the national cry for recognition and the smothering muzzle of Mexican officialdom, the cosmopolitan positivists, that forms the basis for the myth in Gamboa.[5] Richard Chase illuminates the social function of myth:

> I suggest that myth dramatizes in poetic form
> the disharmonies, the deep neurotic disturbances
> which may be occasioned by this clash of inward
> and outward forces, and that by reconciling the
> opposing forces, by making them interact
> coercively toward a common end, myth performs
> a profoundly beneficial and life-giving act.[6]

Having established the legitimacy of a mythical basis for Gamboa's novels, it is necessary to decide whether he creates unique myths or reworks traditional ones. Since love, both carnal and spiritual, is the abiding theme in the works, we may look at myth in Gamboa as a two-stage development. The myths of initiation and revelation are based on the ambiguous powers of carnal love, a force that devours and destroys but promises regeneration. These myths are

treated in the first three novels, ***Apariencias, Suprema ley***, and ***Metamorfosis***. The idea of apotheosis is demonstrated in ***Santa, Reconquista***, and ***La llaga***. Informing this bipartite structure are the Christian myth of Adam and Eve as well as certain classical myths. In ***Suprema ley*** and ***Metamorfosis***, Gamboa most consistently equates his passionate lovers by name with the Biblical progenitors. The male-female pairs in his novels become the archetypal lovers. But only in the definitive ***La llaga*** is there an amorous union that radiates beyond the characters themselves. In the five novels prior to this program for national redemption which is ***La llaga***, the relationships flux and shift. Eve is both Satan and Redeemer. The novels, considered as a unified statement on love, trace the relationship of man and woman—the fallen Mexican in search of communion and meaning in his personal and national life—from the conflict of spiritual and carnal love to the resolution of that conflict. Love is the motif, the theme; carnal love and spiritual love struggle as Mexico writhes to cleanse itself of deceitful, momentary gratification with the spiritual balm of authentic national expression. And the love myth develops into Gamboa's program for national salvation.

Gamboa's use of myth is ultimately traced to the seat of all literary inspiration, the psychological will to transmit culture, or Jung's collective unconscious. In this light, it is the critical view that sees a mythmaking faculty at work rather than the author's own perspective. This reliance on a super-structure not of an author's own creation obviously cannot discount his concept of the work at hand. His unheeded clues, in the form of character depiction and motivation, give the necessary premise so that the critic may then draw certain general conclusions. Biblical myth, classical patterns, and universal folklore motifs are common elements that serve as directions in reappraising Gamboa's six major novels. Therefore, the term "myth" applied to his narrative structures involves the idea of theme, symbol, and archetype which together comprehend Gamboa's philosophy. It is with a view toward generalizing his studies of Mexican society that these factors are emphasized. Porfirian Mexico becomes, for this reason, a microcosm of the eternal human struggle to know life.

Santa is, in the mythical battle of spiritual and carnal love, the pivotal novel of Gamboa's production. Hailed as the representative naturalistic novel of Latin America, its intrinsic worth has often been neglected in favor of its appraisal as a literary showcase of what that school among Latin American novelists was capable of producing. Safely ensconced in such a literary history, ***Santa*** is by common consent Gamboa's masterpiece and an honored example of the principles of Naturalism. John Brushwood offers a further analysis of this controversial novel, at once the darling of the critics and a constant target of their censure: "Gamboa's best novel, ***Santa***, has had an odd critical fate. It has had an exceptionally wide reading, which it deserves because it is an excellent novel, but which it has gotten largely because of its reputation for being risqué. The critics, as a result of a kind of reflex negativism, have tended to concentrate on its faults—a difficult task, because its faults are few."[7] Brushwood continues that Santa may be seen as a symbol for Mexico, impelled toward a destructive fate but powerless to oppose it once the seismic error is realized. Although he cautions against too extreme a generalization, he concedes that "The comparison of Santa and the nation suggests that Gamboa was one of the few writers, if not the only one, of his time who wrote beyond himself. That is, he actually said more than his original design intended."[8] Such allowances lead to the necessary conclusion that Gamboa, in producing novels of distinctive literary and social merit, was in pursuit of some kind of resounding dictum for his aggrieved nation. Through the creation of Mexican types, allied to a general mythic condition, and energized by love, he succeeds in unleashing a fictional world of multiple levels and symbols.

Although the critical concentration on ***Santa*** has given lamentably short shrift to Gamboa's other novels, the Mexican ***Nana*** does stand as the central link in the development of the love myth in Gamboa. In Gamboa's novels prior to ***Santa***, the struggle between spiritual and carnal love has been a matter of clearly-defined oppositions. Characters representing the antithetical forces of love have interacted in strict conformity with their symbolic roles. With respect to this firm delineation of contrasts, the characters in ***Apariencias*** define what is to be the six-novel long struggle of spiritual and carnal love. The seeming triumph of carnal love in ***Suprema ley***, with its attendant disasters, gives way to an intermediate stage in ***Metamorfosis***. With ***Santa***

the love dialectic is vested in the person of the female protagonist; thesis and antithesis undergo a synthetic dissolution in the singular portrayal of Santa. She is, at once, the most licentious of carnal lovers and the most compelling of spiritual advocates. Those critics who see in ***Santa*** only a Romantic antithesis of character and circumstance[9] fail to see that this supposedly ironic condition is Gamboa's structuring of the mythical synthesis. Santa achieves divine proportion through her abject existence as a paid practitioner of carnal love. Suffering cleanses; total submission to love summons all its epic forces which then synthesize into a definitive mythical character. The fall from grace, provoked by a carnal seduction, leads Santa into an orgiastic acceptance of eroticism, but this major motif is tempered by the continual and pervasive promise of spiritual love with the blind piano player Hipólito. It is the confluence of Santa's original state, provincial innocence, with her fate at the end of the novel, a solitary death preluded by a surgical loss of feminity, which gives the novel a circular structure and bears out the idea of synthesis. The thesis, carnal love, and its antithesis, spiritual union, must go full circle in their ideological engagement in order to fuse in synthetic reconciliation. Such is the plot advancement of ***Santa***, and its resolution engenders the mythical perspective of the protagonist.

Santa as a re-working of certain classical myths best assumes the framework of the amatory adventures of Aphrodite, "the goddess of the act of love."[10] The principal male characters who are involved with Santa find their counterparts in certain heroic and divine figures associated with the Hellenic goddess. "El Jarameño," Rubio, and Hipólito are Santa's chief love interests; each corresponds to a distinct emotional mood and expands the developing characterization of Santa herself. "El Jarameño," the Spanish bullfighter, may be compared to Adonis, the beautiful youth with whom Aphrodite falls in love. Gored by a boar, he dies as she weeps for his tragic death. Although "El Jarameño" does not die (rather he attempts to stab Santa), the similarity of the handsome adventurer fond of the chase with the bullfighter legitimates this comparison. Rubio's importance in the novel is secondary, but he does represent a critical stage in Santa's decline, her own awareness of complete degeneration. He may be loosely compared to Ares, the god of war, and one of Aphrodite's lovers. In his slanderous and violent repudiation of Santa as they terminate their three-month affair, he accords with Edith Hamilton's view of Ares: "Occasionally the heroes rejoice in the delight of Ares' battle, but far oftener in having escaped 'the fury of the ruthless god.' Homer calls him murderous, bloodstained, the incarnate curse of mortals; and strangely, a coward, too, who bellows with pain and runs away when he is wounded."[11] Hipólito, Santa's most constant companion and vigilant witness to her death, has his mythical double in the figure of Hephaestus, ". . .the lame and ugly god of the forge."[12] Of the legion of perfect gods that make up the pantheon, only he is afflicted with physical imperfection. Hipólito's blindness, together with his hideous appearance, related him to Aphrodite's one impaired lover. Striking also is this summary of Hephaestus: "Curiously enough, this luckless creature was said to have won the favors of the most beautiful goddesses. . . He was married to Aphrodite, but she was unfaithful to him with Ares."[13] Santa's relationships with these three male characters, while strictly orchestrating her degeneration as a prostitute and forming the plot of a naturalistic novel, furnish mythic overtones to the representation of Santa as the embodiment of love.

Considering the all-encompassing nature of Santa as symbol—Aphrodite, Eve, Mother Earth, Mary—there are necessarily various philosophical interpretations within the mythical framework. Certainly the classical myth of Aphrodite is a broader prism through which to refract the action and plot of the novel. But the multiple metaphysical and religious connotations give even greater breadth to the critical view of ***Santa***. Let us examine a central observation by Carl Jung in his ***Psychology and Religion***.[14] Discussing a patient's dream, he refers to the subconscious repression of the ***anima***, "the image of woman": "As this figure plays a great role in men's dreams, it carries the technical designation 'anima,' owing to the fact that since time immemorial man in his myths always manifested the idea of a coexistence of male and female in the same body. Such psychological intuitions were usually projected in the form of the divine Syzygia, the divine pair, or of the idea of the hermaphroditic nature of the creator. . .

then there is Hermetic philosphy with its hermaphrodite, and its androgynous inner man, the 'homo Adamicus' who although he appears in male form, always carries Eve, that is, his woman, with him, concealed in his body."[15] He then proceeds to a theological speculation: "It was a great problem indeed to the Middle Ages, that problem of the Trinity and the exclusion or the very conditioned recognition, of the female element, the earth and the body, which were yet in the form of Maria's womb, the sacred abode of the Deity and the indispensable link in the chain of the divine work of redemption."[16] With regard to the androgynous nature of Santa, it should be remembered that "La Gaditana," one of the residents of the first brothel, feels a strong attraction to Santa. The very profusion of symbolic possibilities in the character of Santa imparts to this novel the most universal dimension of any in Gamboa's production. She is the female deity, the complement of man's soul, the mother of mankind, and the vital spring from which flow the healing waters of love. She embodies love in all its forms—sensual, spiritual, sororial, and divine—, and as such she becomes the archetype of the suffering Mexican who must find communion with others in order to scale the tragic walls of solitude, no matter how anathematical or strenuous the effort.

The portrayal of Santa as the goddess of love, in the manner of Aphrodite, follows a continual evolution throughout the novel. Her departure from the rural milieu, the arrival in Mexico City, initiation into the erotic rite, degeneration, and purification with transforming death, trace a mythical journey of the Mexican heroine in search of a dialogue with her country and herself. The constant analogy between Santa and Mexico, the corruption of a pure native state by cosmopolitan intrusion, is clear in this journey of odious awareness. As in the previous novels, the country, that is, the native provincial ambience, offers the primordial innocence of Mexico before conquest, when man lived in communion with a bewildering but totally acceptable universe. The city, by contrast, has represented a Mexico befouled by foreign incursion. The first epic encounter between Cortés and the native Mexicans led to the imposition of a culture that diluted the native sensibility while assuring the triumph of European values. The ***metrópoli*** supplanted indigenous purity and left the original Mexican soul to adjust to the hostile presence as best as possible. In this sense Santa, from her native village of Chimalistac, suffers a kind of cultural shock as she enters the impure city. Her decline is the fall of aboriginal Mexico to the cadence of the Spanish march to dominance.

The trajectory of Santa's mythical journey is best exhibited in three stages, corresponding to her involvement with "El Jarameño," Rubio, and Hipólito, or Adonis, Ares, and Hephaestus respectively. Hipólito's role is distinct in that his relation to Santa begins and ends the novel. For this reason his is not a detached, developmental episode, but rather a unitive, correlative position. He is the constant rhythm to Santa's ongoing pattern of sensual participation and physical decline, and it is he who, at the novel's conclusion, assures her a self-renewing immortality. "El Jarameño," as a carnal love interest, represents the fiery passion of Adonis and a formidable foil to Santa; their liaison is an erotic idyll of two vital love forces. With the exception of Hipólito, whose pervasive presence is felt throughout the novel, "El Jarameño" is the first major male character in ***Santa***. In this way he coordinates with Santa's descent into initiation by carnality and her initial commitment to eroticism. Her affair with Rubio comes as her physical and emotional decline is well under way, and her complete degeneration is imminent. As Ares, he is the belligerent destroyer who abandons Santa with devastating cruelty. After their break, Santa becomes a pariah of love and floats from customer to customer, bereft of self-esteem and seemingly uprooted from any lasting ties. Finally, Hipólito, who witnesses Santa's entrance into the ***demi-monde***, her coronation as the love goddess of Mexico City, and the eventual casting out by her former friends, rushes to her aid and sees her through the fatal hysterectomy and her death. The revulsion that Santa feels for Hipólito at the beginning of the novel develops into confidence and trust, and finally into a desperate affirmation of love as she sees in him a last chance for human communication. The spiritual love between Hipólito and Santa, faint but suspected as the novel opens, deepens into a mystical union and a painfully necessary conclusion to the erotic love that measures Santa's actions throughout the novel. Hipólito's mythic double in the Greek god Hephaestus focuses further on Santa's role

as Aphrodite. As her overseer and the only imperfect, lame god in the pantheon, he surveys Aphrodite's amorous trysts, and in the case of her affair with Ares, casts a net over the two lovers so that the other gods may laugh at them. Hipólito is stability to Santa's emotional flux, spiritual love to her erotic involvement, order to her chaotic dissolution, imperturbable meaining to her lack of direction; in short, he is her complement in every way. Santa as the integral element of the cosmos—essential love—proclaims her thesis of carnal love with "El Jarameño" and Rubio, and devoutly surrenders to its antithesis with Hipólito; the Mexican goddess has retraced the history and proposed the destiny of her country.

Santa's intense affair with Rubio, though of less rhytmic import, contrasts as the decline of Santa's magnificence to the brilliant zenith with "El Jarameño." The Spaniard had elevated her to the mythical level of divine carnality; Rubio plunges her into the abyss of sensual depletion. Her fever, alcoholism, and general debilitation have lessened her beauty and appeal. Rubio is a customer in Santa's brothel who is married but desires an escape with Santa. It is apparent that Rubio's interest in Santa is stultifying and destructive, while "El Jarameño's" is vivifying and expansive in its very intensity. Viewing the two relationships as slopes toward and away from Santa's apotheosis, "El Jarameño" establishes the myth of her sexual divinity, and Rubio destroys it. It is Hipólito who will resuscitate her divine powers and endow them with eternal, metaphysical force. The psychology of the fierce love bond between Santa and Rubio is one of excess and denial, contrasting with "El Jarameño's" total integration of self with Santa. Rubio's rejection of Santa coincides with her own unquenchable lust, in the same way that she was compelled to breach her love pact with "El Jarameño." The break with Rubio finds Santa a hopeless alcoholic, and her demonic role as the goddess of the shadows comes into focus. Rubio as Ares is most appropriately seen, thus, as the "god of the turmoil and storms in human affairs"[17] to Aphrodite's efforts at the entrenchment of love. Rubio's textual role is a minor one, and the plot flows around him most often instead of catching him up as an integral forward thrust. His importance lies rather in a critical confluence of circumstances that establish him as touchstone to Santa's mythical transformation, as "El Jarameño" is the attendant to her mythical coronation. As the Mexican goddess of love warily treads her path of erotic then spiritual awareness, there are symbolic figures who implement her quest; the faceless satyrs that come to workship at her shadowy shrine create the mythical context. "El Jarameño," Rubio, and Hipólito enlarge and sharply define that context. In the case of Rubio, it is tragic inconoclasm that brings the goddess from apotheosis to a mortal crisis, to an abeyance of vital powers.

The omnipotent deity Santa is reborn through Hipólito. In his mythical role as Hephaestus, he is a "kindly, peace-loving god,"[18] a benevolent and forgiving protector of the wayward Santa. Two other important coincidences may be discerned between Hipólito and Hephaestus. First, Hephaestus is "the divine personification of the fire that burns within the earth. . . —fire that has no connection with the sun or the lightning of heaven; and such being his character, we can readily understand the mutual dislike which existed between him and the god of the light of heaven."[19] Hipólito's blindness, a leitmotif employed consistently by Gamboa through *Santa*, is also in direct contrast to the presence of natural light. Yet the seer, which Hipólito certainly is, is he who perceives occult truths, hidden to those mortals endowed with eyesight. The opposition of divine clairvoyance to willing blindness on the part of the other characters in the novel strengthens Hipólito's evangelical role. It is he who announces Santa's messianic power throughout the work; he is the devout apostle who never doubts and constantly affirms her divinity. Secondly, Hephaestus is "the artist god who worked in a smoky smithy down in the heart of the burning mountains, and produced clever works of dazzling beauty, which he gave freely away to gods and favorite heroes."[20] Hipólito's ability to create stirring musical poems at the piano in Elvira's brothel offers a parallel to the god's masterful artistry. As Hipólito plays, he counsels Santa, weeps for her, soothes her, and promises everlasting comfort. The marriage of the lame and ugly Hephaestus to the beautiful Aphrodite, presented in Homer's *Odyssey*, finds a telling comparison in Santa. As opposed to "El Jarameño" and Rubio, Hipólito is recurring figure, the firm advocate who himself approaches Santa as the unitive symbol of

the novel. Brushwood's comment that Santa's salvation through Hipólito ". . .may well be the only case in Mexican fiction where a woman has been redeemed by a man"[21] is significant in that it reinforces Gamboa's unique contribution to the Mexican novel: the idealized woman, so common to the nineteenth-century literature of Latin America, becomes, in Gamboa, the symbol of a desperate plunge into infinity, an attempt to reconcile a social state with a universal dilemma. Santa and Hipólito rise into metaphysical conjecture and are lionized as the archetypal redeemers of Mexico, healing a battered nation through love.

At the novel's end, Santa, dying, finds herself completely abandoned. Hipólito, in spite of his previous rejection of her, answers the call for mercy. He takes her to his wretched dwelling and begins his careful vigil of the exsanguine goddess. Within the modest room, Santa and Hipólito declare a love free from reserve, repulsion, hesitation, or pity. Present is Hipolito's dove, Aphrodite's favored companion. The scene conveys an exalted sense of unity, a final triumphant casting off of mundane fetters and a pure acceptance of essential love: "Y a la débil flama de la vela, que zozabraba en el nimbo de las sombras del cuarto, destacábase el grupo, simbolizando el ciego con aquella paloma en su hombro y con aquella mujer a sus pies, una escultura trágica del irremediable y eterno sufrimiento humano, abandonada en una de las tantas encrucijadas de la vida, maltrecha por las inclemencias de los tiempos, pero siempre erguida, sin nunca desmoronarse, yendo a parar en ella el amor en sus formas únicas de terrenal y alado."[22] The feeling of quiet expunction in the temple before the sacred rites of assumption surrounds Santa: "Indudablemente fue aquella noche la más casta que nunca tuvo Santa, purificada por el dolor, que no le daba punto de sosiego, y saturada por el amor de Hipólito, que ni se movía, para ver de proporcionarle la quietud que a una demandaban el cuerpo enfermo y el espíritu no muy sano de la muchacha (903)." When Santa and Hipólito learn that she must have a hysterectomy, they face the prospect of her death in a gentle embrace. The divesting of Santa's sex strengthens her role as the hermaproditic curator of a universe structured by love. As she dies on the operating table, she is not a sexual unit, but rather the androgynous spirit of the world, Adam and Eve, Mary and God, Earth and Heaven. Hipólito carries her body back to the village of Chimalistac for burial, completing the cycle of Santa's fall from primordial innocence to erotic initiation in the city, to reunion with the provincial earth. Hipólito, at Santa's grave, calls on God for comfort in his anguish.

The key to understanding Santa as the mythical synthesis in Gamboa's world view is to see God as the ubiquitous, omnipotent spirit of the universe, rather than the promise of religious salvation. Considering ***Santa*** as the supreme plane between carnal and spiritual love, her death is the assertion that eroticism is a painful but necessary prelude to the essential truth that spiritual love is a cathartic watershed for a goddess and her nation. Hipólito's supplication at Santa's grave effects her canonization: "Transfigurado, su rostro horrible vuelto al cielo, vueltos al cielo sus monstruosos ojos blanquizcos [sic] que desmesuradamente se abrían, escapado del vicio, liberado del mal, convencido de que ahí, arriba, radica el supremo remedio y la verdadera salud, como si besase el alma de su muerte idolatrada, besó el nombre entallado en la lápida, y, como una eternal despedida, lo repitió muchas veces: '¡Santa!... ¡Santa! (918-19)' "

Santa's ascension into the divine realm is her transformation from love goddess into the archetype of Gamboa's social myth. Her consort and apologist is Hipólito, and her history is a metaphor for the Mexican nation, corrupted by alien influence but brought to completion by trascendental love. Santa's name is not a romantic antithesis or propagandistic irony. She is Woman sainted by suffering and consuming love—Eve, Mary, Aphrodite, a detestable prostitute. But above all, she synthesizes the conflicting nature of mankind, and in so doing, becomes the symbol for a nation in a desperate struggle for purpose.

Texas A & M University — Bart L. Lewis

NOTES

[1]**El evangelista**, a novelette published in 1922, is not included in this 1965 edition.

[2]Federico Gamboa, **Novelas** (México: Fondo de Cultura Económica, 1965), p.vii. Gamboa was born in 1864. The brief lag between preparation and publication of this volume explains the one-year disparity.

[3]Carlos J. Sierra, "Federico Gamboa: bio-bibliografía," **El libro y el pueblo**, 5 No. 1 (1965), p. 27.

[4]**El libro y el pueblo**, "Federico Gamboa y el naturalismo," 5, No. 5 (1965), p. 22.

[5]John S. Brushwood comments on Gamboa's numbing recognition of the need for social change: "There is not the slightest doubt that by the time Gamboa wrote these novels, he was acutely aware of the dichotomy in Mexican society and convinced that different circumstances should prevail." **Mexico in its Novel** (Austin: Univ. of Texas Press, 1966), p. 165.

[6]"Myth as Literature," in **Myth and Method: Modern Theories of Fiction**, ed. James E. Hiller, Jr. (Lincoln: UNiv. of Nebraska Press, 1960), p. 143.

[7]**Mexico in its Novel**, p. 153

[8]**Mexico in its Novel**, p. 154

[9]Manuel Pedro González' reaction is representative of this view: "La heroína de la novela es una prostituta y al autor no se le ocurre otro nombre que el de Santa." **Trayectoria de la novela en México** (México: Ediciones Bota, 1951), p. 74.

[10]**Larousse World Mythology**, ed. Pierre Grimal (London: Paul Hamlyn, 1971), p. 131.

[11]**Mythology** (New York: New American Library, 1963), p. 34.

[12]Hamilton, p. 33.

[13]Hamilton, p. 129.

[14](New Haven: Yale University Press, 22nd ed., 1971).

[15]Jung, p. 34.

[16]Jung, p. 87.

[17]Hamilton, p. 81.

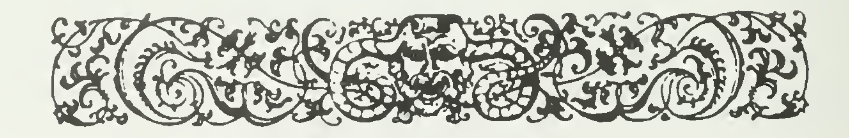
[18]Hamilton, p. 35.

[19]Alexander S. Murray, **Manual of Mythology** (New York: Tudor Publishing Co., n. d.), p. 86.

[20]Murray, p. 87.

[21]**Mexico in its Novel**, p. 153.

[22]**Santa**, in **Novelas** (México: Fondo de Cultura Económica, 1965), p. 901. Subsequent references to this novel will be noted by a page number in parentheses following the quote.



[Jorge Enrique Adoum nació en Quito, Ecuador en 1926. Cursó estudios de Filosofía, Economía y Derecho en la Universidad Central del Ecuador y posteriormente de Santiago de Chile, donde fue, de 1945 a 1947, secretario privado de Pablo Neruda. Después de viajar por China, Japón, Israel, Egipto e India, se radicó en Francia. Su poesía ha sido altamente elogiada por escritores como Neruda, Drummond de Andrade, Cortázar, Paz y Yurkievich, entre otros. Entre sus publicaciones se destacan ***Informe personal sobre la situación*** que incluye poemas de ***Ecuador amargo*** (1949), ***Los cuadernos de la tierra*** (1951-1962), ***Yo me fui por la tierra con tu nombre*** (1964) así como poemas varios de ***Curriculum mortis*** y ***Prepoemas en postespañol.*** En 1960 obtuvo el Premio de Poesía del Primer Concurso Latinoamericano de la Casa de las Américas (Cuba) por su poema "Dios trajo la sombra", incluido en ***Los cuadernos de la tierra.***

El sol bajo las patas de los caballos, cuya última versión (1975) publicamos en este número de ***Mester***, ha sido estrenada en América y Europa. El montaje realizado por el grupo peruano Cuatro Tablas, dirigido por Mario Delgado, fue presentado durante el II Festival Internacional de Teatro celebrado en Caracas, Venezuela, en 1974. Editor]

EL SOL BAJO LAS PATAS DE LOS CABALLOS

(Un propietario, un cura y un policía, que pueden ser representados por un mismo actor, el que interpretará el papel de Pizarro. Entra un grupo de indios, compacto, y como agobiado por el peso de una gran carga. Luego se entregan a trabajos agrícolas rudimentarios).

PROPIETARIO: Tú me debes todo tu maíz por la hoz que se rompió. (Golpea)

CURA: Mientras más sufras en este mundo mayor será tu consuelo en el otro. (Golpea)

POLICIA: ¿Quién te enseñó a protestar? Ahora vas a confesar, carajo. (Golpea)
CURA: Sé humilde, sé obediente. Si te golpean en una mejilla (golpea), pon la otra, como Nuestro Señor.

PROPIETARIO: Tú me debes todavía un año de trabajo por el borrego que se perdió y que tu taita no terminó de pagar. (Golpea a un indígena. Este se escapa)

INDIGENA (se dirige al público. Los demás se inmovilizan para escucharle): Y sin embargo un día fuimos los dueños de la tierra. Hijos de astros y de dioses, orgullosos de nuestro imperio, el Tahuantinsuyo, es decir Las Cuatro Partes del Mundo. Los libros dicen que éramos felices, aunque es cierto que adornábamos más la tumba que la casa. Ahora ya no nos queda de la tierra sino la tumba y de nuestro pasado sólo telarañas en la memoria, y lo único que recordamos es nuestra espalda.

POLICIA (apresando al indígena): ¿Sabes lo que hacemos con los agitadores? A la cárcel, indio hijueputa.

ACTOR: Pizarro es una momia conservada en la catedral de Lima, el Imperio español es una momia guardada en la caja de España, y a foetazos de siglos el indio es también una momia que padece, que venera y que teme a los descendientes del verdugo y a los nuevos conquistadores. Después de haberlo sacado a patadas de la historia, se lo fotografía mascando piojos a la entrada de la iglesia, exhibiendo su tristeza cívica en las escalinatas del gobierno, esperando que alguien le compre su gallina en el mercado, bailando con plumas en el solsticio. Recuerdos de un país exótico, anuncio de un país de turismo: "Visite América Latina". Cada día cada uno repite el primer acto de esta tragedia, pero por poco tiempo. Porque mañana habrá otra distribución de los papeles. Esta historia es la larga epopeya del vencido...

PIZARRO (interrumpiendo al Actor): Esta epopeya es la historia de la ambición. Nuestro imperio era rico, nosotros éramos pobres, y de las Indias nos llegaban noticias de una riqueza fabulosa de la que decidimos apoderarnos.

(Entra un grupo de soldados de diferentes épocas y países)

SOLDADO: Somos los saqueadores del mundo.

OTRO: Mercenarios apátridas.

OTRO: Los "marines".

OTRO: Los G.I.

OTRO: Los consabidos paracaidistas.

OTRO: Escapados de los albañiles de todos los imperios.

OTRO: Odiados por todos los pueblos de la tierra.

OTRO: Rufianes.

OTRO: Pendencieros.

OTRO: Presidiarios evadidos.

OTRO: Traficantes de sal y de pornografía.

OTRO: De perlas y de drogas.

OTRO: Crueles y ambiciosos.

OTRO: Empujados por la codicia.

OTRO: Carniceros.

OTRO: Asesinos.

TODOS: Nosotros somos la horda de la conquista.

PIZARRO: Cuando llegamos a la isla organizamos algunas expediciones a Tierra Firme, para distraernos. Hernán Cortés, mi primo, partió a la conquista de México. Balboa avanzó con sus hombres quince días por la selva y descubrió el otro Océano. Yo estuve con él en el descubrimiento. Pero a él lo nombraron Adelantado de la Mar del Sur, su perro recibió una soldada vitalicia por haber mojado sus patas en el agua, y a mí me dieron un huerto en Panamá como paga... En una de esas expediciones, hace diez años, fui recibido por el Gran Comogro. El cacique tenía siete hijas con caderas de ídolo, todas con brazaletes y ajorcas y collares y zarcillos de oro, todas rodeadas de ídolos de oro más grandes que sus caderas, y nos sirvieron un licor blanco en vasos de oro, y el cacique me habló de un imperio poderoso, más al Sur, donde el oro abundaba como las piedras. Después de diez largos años pasados en cultivar remolachas y lechugas, diez años de espera y de insomnio temiendo que alguien se me adelantara a recoger ese tesoro, logré reunir con Almagro un grupo de forajidos para ir a buscar fama y fortuna en ese país lejano. Puede ser Atlántida, Cipango, El dorado, el imperio del Gran Khan, Antilla. Nadie lo sabe. Tal vez sea el límite donde acaba la tierra y pueda tragarnos el Tenebroso Mar. Esta noche zarpamos hacia lo desconocido.

(El Inca Huaynacápac y su corte)

HUAYNACAPAC: Ayudado por mi padre el Sol, la paz dura ya treinta años. Demasiado tiempo parece. El Inca ordena siembras, riego, construcción de caminos y de acequias, matrimonio de parejas, reparto de tierras a familias que crecen. Creíamos que quitándole preocupaciones la gente iba a ser feliz. Y resultó peor. Noticias no son buenas. Descontento en las provincias, dicen. ¿Qué pasa en Cuzco?

DELEGADO: Hace treinta años que te has quedado en Quito, Inca. Ya no vives más con nosotros. Estamos tristes.

HUAYNACAPAC: ¿Ahora gente tiene tiempo de estar triste?

DELEGADO: Allá dicen que generales quiteños te obligan a desheredar a Huáscar para darle el reino a Atahualpa.

HUAYNACAPAC: La gente se mete a hacer profecías. Por eso no está en paz.

DELEGADO: También dicen que vas a partir en dos el Tahuantinsuyo.

HUAYNACAPAC: A tiempo he de decir mi voluntad. Ahora hay cosas más importantes que lo que habla la gente. Hay otras señales graves en el imperio. (Hace una señal y entran los dos Correos). ¿Qué?

CORREO 1: Ayunamos tres días, Inca, sin encender ni mujer ni candela. Estando espiando la salida del sol para verle la cara, estaba envuelto con poncho de neblina, y no pudimos saber qué hora era.

CORREO 2: Una estrella grande, pero triste, pasó con una trenza de fuego por el cielo, igual que la otra vez, Inca, cuando perdimos cosechas y crías por la helada. Un cóndor pasó, perseguido por cuervos que le desplumaban y sacaban los ojos en el aire, y cayó muerto y tuerto en mitad del día en mitad de la plaza. La tierra tembló después, se abrió como boca, porque se tragó paredes del templo.

CORREO 1: Por el agua gruesa pasaron unas grandes casas flotando, con telas como alas. Se paran, por las ventanas saltan unos hombres pálidos con pelos en las caras, hombres de metal parecen, y hablan una lengua que no es lengua de este mundo, preguntan por señas dónde queda Cuzco, dónde está el Inca, cómo se llama el Inca, preguntan dónde hay oro, dónde hay plata, dónde hay oro, dónde hay oro. Tienen cerbatanas de donde sale el trueno y el relámpago. Después se fueron, no sabemos a dónde.

CORREO 2: Por donde nosotros también pasaron. La gente salió a gritarles desterrados, que por qué están en el agua y no en la tierra, hijos de mala espuma, dijeron, porque de ahí salen, hijos de mala madre, que por qué andan vagando por el mundo, salteadores del mundo, policía del mundo, sino para no trabajar, que por qué no se quedan en su imperio a labrar y sembrar. Así dijeron. Los otros nos dieron piedras de colores y un pedazo de vidrio. Cuando se ve adentro, adentro hay otro tahuantinsuyano igual a uno, riéndose. Te mandan este regalo. Dicen que se llama dios, pero es de palo y se parece a ellos.

HUAYNACAPAC (mira sombrío el crucifijo y se lo pasa al Gran Sacerdote): ¿Viracocha dios?

SACERDOTE: ¿Viracocha? ¡Viracocha! Su venida anunciada por las profecías.

TODOS: ¿Dónde estás,/ poderoso cimiento del mundo,/ señor de la fuente sagrada,/ creador del hombre,/ Padre Viracocha,/ tú que incluso gobiernas el granizo?

HUAYNACAPAC: Anoche el sol le había echado un puñado de cenizas a la luna. Que el Gran Sacerdote diga qué pasa con el cielo, lleno de signos, que más parece un sueño.

SACERDOTE: Tu madre, la Luna, te manda estos avisos. Está rodeada de círculos. El primero quiere decir que se va a derramar sangre de tu raza. El segundo es el fin de tu descendencia. El tercero es el fin de todo lo que hemos visto hasta ahora.

HUAYNACAPAC: ¿Y las profecías? ¿De dónde salen estas desgracias? ¿Qué pasa con el gentío?

SACERDOTE: En los nudos de los cordeles están anotadas las palabras que Viracocha dijo antes de irse: "enviaré mensajeros, hombres blancos con pelos en la cara, como yo, para instruir y proteger a la gente, y hay que obedecer y someterse". Así dijo. La profecía dice que el Tahuantinsuyo se ha de acabar con el duodécimo Inca.

DELEGADO: Viracocha dios, el que convirtió piedras y árboles en soldados, vuelve para guiarte, Inca, para que regreses a Cuzco y nombres heredero a Huáscar.

RUMIÑAHUI: Mentira. Los Viracochas llegan por el lado del norte, que es el país de Atahualpa.

HUAYNACAPAC: Yo soy undécimo Inca, la tarde del Tahuantinsuyo, y nadie puede detener las piedras de la noche que aplasta. Este frío que no calman dieciséis concubinas juntas es ya el fin del día. Ya están todas las señales. Entonces, ¿sólo es cierta la profecía triste, el malagüero, y la única bruja que sabe de veras es la muerte?

UNA MUJER DE LA CORTE: No le dejes morir, Viracocha.

HUAYNACAPAC: ¿Dónde estás, Viracocha?

TODOS: ¿Dónde estás?/ ¿Afuera/ o adentro,/ en la nube/ o en la sombra?/ ¿Dónde estás,/ Padre Viracocha?

HUAYNACAPAC: Es inútil rogar. Dioses más parecen sordomudos. Como planta nací, como planta crecí, después pasó el tiempo, vino la vejez, como planta me sequé, ahora toca morir... Que mi cuerpo lleven a Cuzco, allá mis muertos me esperan acurrucados en su cántaro. Pero que entierren mi corazón aquí, en Quito, donde amé a una mujer, después su país, después su gente. Yo iré con mi cadáver. Que al paso del Inca se celebre el funeral en todo el Imperio. Que mil vírgenes, sirvientes y concubinas me acompañen muriendo. Inca no tiene costumbre de estar solo.

DELEGADO: ¿Y el heredero, Inca?

HUAYNACAPAC: Huáscar, hecho dentro de la ley en mi hermana, heredará lo que fue nuestro antes de estas victorias. Tú, Atahualpa, hijo hecho en la tarde de la última batalla, gobernarás esta parte del mundo.

DELEGADO: Entonces es cierto que se va a partir el imperio.

RUMIÑAHUI: ¿Qué haciendo ha de gobernar Huáscar a gente que él no conoce y que no le quiere?

HUAYNACAPAC: Como quiera, Quito se habría levantado después de mi muerte. A mí me quiere, no a nosotros. Que vivan en paz las dos partes. Que no disputen los hijos. Tú, Atahualpa, cuídate de los augurios. Los extranjeros no son Viracochas, carajo, ni mensajeros de Viracocha. Yo soy hijo del Sol, nieto de Viracocha. El sabe donde estoy y cómo me llamo. El hablaría nuestra lengua. Los dioses no preguntan, no son tan insolentes como esos extranjeros ni tan tristes como ese dios de palo. Atahualpa, preferido del sol, pon la oreja en el suelo, oye los pasos de la nación que da vueltas y vueltas como una loca. Tú, Rumiñahui, que le formaste para el combate, ayúdale.

RUMIÑAHUI: La cólera cambia las profecías, Padre Inca.

HUAYNACAPAC: A veces. Viracocha da la victoria a quien le da la gana, pero nadie conoce su decisión antes del combate.

RUMIÑAHUI: Así es. A veces.

TODOS: Llegará la hora de alegrar a nuestro Inca./ La más dulce canción entonaremos./ Sembraremos con él bajo la luna llena. Llegará la hora de alegrar a nuestro Inca.

(Pizarro con sus hombres. Un grupo de indígenas escondidos)

PIZARRO: Cuarenta días de navegación y cuarenta muertos de fiebre, de hambre, o devorados por los tiburones y los cocodrilos que guardan ese país como perros de mar. Y todo ¿para qué? ¿Para encontrar un poblado abandonado? Id a ver qué hay en sus cabañas.

SOLDADO: Oro. Hay oro.

PIZARRO: No es oro, imbécil. Es maíz. Bien se ve que nunca has conocido ni el uno ni el otro.

OTRO SOLDADO: Hay adornos de plumas y de conchas en las paredes.

OTRO: He encontrado oro, capitán, pero muy poco.

OTRO: Hay uno o dos objetos de plata.

PIZARRO: Bien pobre como botín.

(Los soldados descubren a un indígena y lo arrastran hacia Pizarro quien lo obliga arrodillarse tirándole de los cabellos. Levanta su espada)

INDIGENA: ¿Por qué? ¿Por qué? (La escena queda inmóvil)

ACTOR: ¿Por qué? Porque en su país fue siempre el humillado, el bastardo del Gran Capitán, engendrado en el camastro de una criada de las monjas. Porque siempre fue solamente eso: adulterino, pobre, analfabeto. Quería ser noble y rico, y no pasó de porquerizo. Un día, por soñar en la aventura, descuidó la piara y se le perdió un cerdo. Y por temor a rendir cuentas, huyó de la casa y entró en la historia. (Pizarro mata al indígena). Tanta muerte por un cerdo extraviado hace quince años.

(Los indígenas atacan con flechas. Pizarro es herido varias veces. Almagro recibe una flecha en un ojo)

ALMAGRO: Incendiad el poblado, para que sirva de escarmiento.

SOLDADO: Operación de limpieza.

OTRO: Represalia.

OTRO: Napalm.

ALMAGRO: Exterminadlos a todos. Quiero verlos muertos a todos, hasta el último niño.

PIZARRO: Regresamos a las naves... Ochenta heridos. Y sin provisiones. Pero no importa. Será para después. No tengo sino cincuenta años y sólo ocho heridas. Aún puedo esperar. Y regresar.

(Pizarro y Almagro con el Gobernador de Panamá)

PIZARRO: Es una empresa fabulosa, señor Gobernador. Sus ganacias son incalculables.

GOBERNADOR: Es una empresa de locos, llena de riesgos e incierta.

PIZARRO: Esos salvajes tienen oro y muchas otras riquezas cuyo valor ignoran. Lo hemos visto con nuestros ojos. Pero es necesario equipar algunas naves y reclutar hombres aquí, en Panamá.

GOBERNADOR: No os dará un solo centavo. Sería como arrojar agua al mar. Mas en caso de que ese país existiese y de que fuese verdad tanta riqueza, no olvidéis que me corresponde la cuarta parte de todo lo que encontraréis.

ALMAGRO: Pague usted entonces, señor Gobernador, si quiere gozar de los frutos de la empresa, ya que ni suda ni trabaja para alcanzarlos. Ni siquiera ha dado la tercera parte de lo que nos ofreció para la expedición anterior. Hasta ahora sus gastos no pasan de tres miserables pesos.

GOBERNADOR: Os he dado mi autorización y eso es bastante. Sin la venia del Gobernador no podríais dar un solo paso en Tierra Firme, ni obtener barcos, hombres o víveres. Esa es mi participación y por ella me corresponde la cuarta parte de los beneficios, hipotéticos, de la empresa. Mas, como no creo en ella, os la cedería gustoso por mil pesos al contado. A vosotros os toca decidir. (Sale)

PIZARRO: Es increíble. Y sin embargo debe haber oro y plata y pedrería. Para comenzar sabemos que no es lo desconocido sino un país de pobres diablos armados de flechas y de lanzas.

LUQUE: Yo pongo veinte mil ducados. Es todo cuanto poseo.

PIZARRO: Y obtendréis veinte veces más, señor Vicario.

LUQUE: Durante toda mi carrera no he visto un solo milagro. Pero si se trata de una empresa para la mayor gloria de Dios, poco importa. De todos modos, conviene que nos atengamos a las leyes de la tierra. Concertaremos un contrato formal de lo que nos corresponde a cada uno de los tres, así en obligaciones cuanto en beneficios. Yo pongo el dinero, ¿y vosotros?

ALMAGRO: Pizarro dirigirá la expedición pues es el que mejor conoce esos parajes.

PIZARRO: Tú te encargarás de conseguir las naves, los hombres, los caballos, las provisiones.

ALMAGRO: Todo lo que se obtenga será distribuido entre los tres.

LUQUE: En partes iguales, ¿verdad?

PIZARRO: En partes iguales. Podéis ponerlo en el contrato.

ALMAGRO: A condición de entregarle inmediatamente los mil pesos al Gobernador para que no nos siga jodiendo con su cuarta parte. (Sale Luque)

PIZARRO: Buen par de viejos locos somos, Tuerto. A nuestra edad, arriesgar nuestra vida por un tesoro que tal vez no existe, y que si existe acaso no encontremos.

ALMAGRO: Pero el Vicario es aún más loco. Nosotros no arriesgamos sino nuestra vida. En cambio él arriesga todo su dinero.

PIZARRO: Y nos repartimos ya riquezas que ni siquiera nos pertenecen.

ALMAGRO: Y a mí qué me importa. O bien es una empresa bendecida por la Iglesia o un pacto entre salteadores, y en él entra el Vicario. Cruzada o no, es un negocio que él pone en regla. Y conste que no cobro ninguna prima por mi ojo.

PIZARRO: Yo también tengo ciertas heridas, pero te aseguro que no quedarán sin precio.

ALMAGRO: No pretenderás que te las paguemos nosotros ¿no?

LUQUE (entra leyendo el contrato): "... sin que ninguno de los tres lleve más que el otro, así de estado o título de señor como de reparticiones de indios perpetuos, de tierras y solares y heredades, como tesoros y escondrijos encubiertos, como de cualquier riqueza y aprovechamiento de oro, perla, plata, esmeraldas, rubíes y diamantes, y de cualquier estado o condición que sea." ¿Estáis conformes? (Pizarro y Almagro asienten. Luque firma. Los otros piden a unos soldados que firmen por ellos). Y que nos obliguen también las leyes del cielo, más importantes que las de la tierra. (Luque consagra una hostia, la parte en tres y con uno de los pedazos hace el signo de la cruz ante su propia boca). Corpus Domini Nostri Jesu Christi custodiet animan meam in vitam eternam. Amen. (Comulga y repite el rito ante los otros)

LOS TRES: Bendícenos, Señor, ayúdanos con tu misericordia para mayor gloria tuya. Amén.

PIZARRO (al público): Nos embarcamos en dos naves. Ciento sesenta hombres. La mitad éramos los sobrevivientes de la primera expedición. Pusimos proa al sur. Encontramos algunos indios desarmados y unos objetos de oro. Envié a Ruiz, mi mejor piloto, a ver dónde se encontraban los límites del mar.

RUIZ: Yo también encontré indios pacíficos. Tres caciques me entregaron sus diademas de oro con esmeraldas, en signo de bienvenida. Y ese mismo día llegaron en una balsa otros indios, que venían del imperio del sur que buscábamos. Traían objetos para el trueque: piedras preciosas, vasos de oro...

SOLDADO: ...y estaño, cobre, tejidos finísimos, petróleo...

RUIZ: ... carbón, salitre...

SOLDADO: ...que cambiamos con espejos rotos y abalorios...

RUIZ: ...cruces de palo, chicle, conservas en lata, preservativos...

PIZARRO: La zanahoria antes del desembarco. El resto no era sino un simple problema de cañones.

(Entre tanto se ha ido formando un grupo de indígenas armados que miran desde lejos. Se eleva un rumor sordo y hay voces que incitan a la resistencia)

PIZARRO: Es demasiado tarde para retroceder. No nos quieren mucho en estas tierras pero por todas partes nos toman por dioses. Arriesguémonos entonces a ser dioses. (Los indígenas comienzan a cercar a los conquistadores, aumentando los gritos). ¡Los caballos! (Entran los caba-

llos. Pavor de los indígenas: los hombres huyen, las mujeres se revuelcan. Exterminio, violación, pillaje).

PIZARRO. Almagro, vuelve a Panamá con todo lo que hemos recogido hasta ahora. Ello probará al Vicario que cuando se invierte bien el dinero, los milagros existen. Y halágale con cualquier cosa al Gobernador. Parece que se aproximan verdaderas batallas. Yo te esperaré en la Isla del Gallo, a salvo de estos salvajes. Aquí peligran nuestras vidas y no puedo permitirme perder a uno solo de mis hombres.

(Pizarro y sus soldados en la Isla del Gallo)

SOLDADO: La sangre se nos pudre en las venas. ¿Hasta cuándo, coño, va a llover?

OTRO: Y cuando aparece el sol es como si echara sal en las heridas.

OTRO: Hace cinco días nos comimos el último caballo. Ayer una suculenta sopa de botas y de riendas. ¿Y mañana?

PIZARRO: Aún quedan sapos, lagartijas, raíces.

SOLDADO: Pero los vomitamos siempre.

PIZARRO: Almagro vendrá pronto y traerá comida.

SOLDADO: No vendrá jamás. El Tuerto nos ha traicionado.

PIZARRO: Te digo que vendrá.

SOLDADO: ¿Cuándo?

OTRO: ¿Cuándo?

OTRO: Mirad, mirad. Un barco.

PIZARRO: Es Almagro. Estoy seguro. Os lo había dicho.

TAFUR (entra y se inclina ante Pizarro): Señor Capitán, yo soy Tafur. Su Excelencia el señor Gobernador me manda deciros que regreséis inmediatamente a Panamá. Dice que ya ha durado demasiado vuestra descabellada aventura. Que así como os dio su autorización para la expedición, ahora os la retira. Tengo órdenes de llevaros.

SOLDADO: ¿Habéis traído algo de comer?

TAFUR: El señor Gobernador os manda provisiones y víveres a condición de que subáis inmediatamente a bordo. (Algunos soldados se disponen a hacerlo).

PIZARRO (deteniéndolos): Su Excelencia de Gobernador puede retirarnos su autorización. Me importa un rábano. Puedo continuar sin necesidad de ella. Pero que se niegue a darnos alimentos... ¿Y Almagro? ¿Qué hace? ¿En dónde está? ¿No ha enviado ningún mensaje? ¿No ha dicho cuándo vendrá?

TAFUR: No he visto al señor capitán Almagro. Pero el señor Vicario Luque os envía esta carta.

PIZARRO (se aparta del grupo y se hace leer la carta por un soldado. La mayoría se apresura a emprender el regreso. Deteniéndolos): Amigos, compañeros. No es posible que termine así, sin gloria alguna, tanto sueño de hazaña. Reflexionad un instante. ¿Habremos vencido cada día a tantas muertes sólo para regresar a la pobreza, como los restos de un naufragio, a padecer la burla hasta que llegue el día en que acabemos en un jergón usado por todos los muertos de la familia? ¿Es que no os acordáis de cómo se vive en el país más rico del mundo cuando no se es rico? Tú, por ejemplo, ¿cuánto valías? ¿Cuántas veces te escupieron porque nunca supiste quién fue tu padre? Y tú, ¿en cuántos sitios no pudiste entrar porque tu madre era una negra? Y tú, ¿qué fuiste? Veinte años palafrenero. Y tú, profesión: desocupado. Tú, prófugo de la justicia. La hez de la ralea humana. No peor que aquella que posee títulos y sirvientes, no peor que tantos obispos, diputados, jueces o generales. No peor, sino pobre, que es peor. ¿Habéis olvidado en estas semanas todas esas humillaciones y queréis añadiros la vergüenza de volver derro-

tados? Esta vez ha sido duro, es cierto. Habéis sido valerosos, y ya nada podrá ser más cruel. Al sur hay millones para todos. Cada uno podrá comprarse cuanto quiera, como los ricos: los títulos de nobleza, los cargos, la justicia, las mujeres y hasta el perdón de sus pecados. Y no hablo sólo del oro que, incluso en este país, puede agotarse. Hablo de una riqueza inagotable, porque se reproduce. ¿No habéis pensado en toda la indiada trabajando para nosotros en las tierras y en las minas, sirvientes sin paga, esclavos a nuestro servicio, que podremos vender y hasta enviar a combatir para nosotros contra otros infelices en otras partes del mundo? El Tuerto vendrá pronto. El Vicario está reuniendo dinero. Así lo dice en su carta. Está escrito aquí. (Al soldado que le leyó la carta). ¿Verdad que dice eso? Ambos nos piden que resistamos. Pero si regresamos, entonces sí, todo estará perdido para siempre.

SOLDADO: No, Capitán, usted pide demasiado. Se acabó.

PIZARRO: Te equivocas. Ahora es cuando comienza todo. (Traza una línea en el suelo con su espada). Mirad: esta es la parte de las desesperaciones, las muertes, los miedos, las hambres, las lluvias, las enfermedades y los desamparos. Esta otra es la de las humillaciones, los acreedores, los trabajos, la prisión. Por allá se va a ser ricos. Por acá se regresa a ser pobres. Escoja cada uno lo que le convenga. Yo continúo, aun cuando fuese solo. Que me sigan los que quieran. (Pizarro pasa sobre la línea. Los demás vacilan. Finalmente trece atraviesan y se ponen junto a él. Los otros avanzan hacia el navío) (A Tafur). ¿Nos dejaréis algo para comer, por lo menos? ¿Algo, cualquier cosa?

TAFUR: No puedo. Las órdenes que traigo son precisas, y vuestra actitud es un desafío a Su Excelencia el Gobernador. Además, yo tampoco quiero ser cómplice de vuestro suicidio. La nave parte inmediatamente. Que los que han decidido volver se apresuren. Adiós. (Salen)

PIZARRO: Adiós, ex camaradas. Quise hacer héroes de vosotros pero preferísteis regresar al olvido por un trozo de tocino y tal vez con garbanzos. Aun antes de que lleguéis a Panamá ya habrá comenzado la calumnia, que es la forma más fácil del arrepentimiento. (A los trece) Menos mal que en la nave deben haber venido ratas que ya habrán bajado a la isla. Esta noche cenaremos, compañeros.

(Uno a uno, sentados o recostados, hablarán con voces que se debilitan gradualmente, Pizarro es el único que se mantiene de pie mirando al mar).

SOLDADO: Una ocasión, en el Caribe...

OTRO: Ya nos lo has contado...

SOLDADO ANTERIOR: ...cocimos un indio...

OTRO: Aquí no hay indios.

OTRO: Probemos un cristiano. Podríamos escoger al más gordo.

OTRO: No queda nadie gordo.

OTRO: Recuerdo que una vez...

OTRO: Ya lo sabemos.

OTRO: Mirad. Un barco.

OTRO: Ya recomienza. Sí, sí, un barco.

OTRO: ¿Qué mes será hoy?

OTRO: O qué año.

OTRO: ¿Es la fecha de vuestra muerte lo que os interesa?

OTRO: ¿Cuánto tiempo hace que se fue Tafur?

OTRO: Un siglo.

OTRO: Una eternidad.

OTRO: Mucho más.

OTRO: Ocho meses.

OTRO: Mis piernas. Mirad mis piernas.

TODOS: La peste, Es la peste.

PIZARRO (abrazándolo): Almagro llegará pronto. Traerá víveres y medicinas. Conquistaremos esas tierras y volveremos cubiertos de gloria y de riquezas. Y cuando relatemos la aventura de esta isla nos parecerán menos duros estos sufrimientos.

SOLDADOS: ¿Y quién nos creerá, Capitán?

PIZARRO: Alguien que hubiera vuelto del infierno.

SOLDADO (acariciando una guitarra): ¿Recordáis todavía cómo es una mujer?

OTRO: En su entrepierna hay un clima como éste.

OTRO: Ella dormía bocabajo aplastada por el peso de su grupa.

OTRO: Olían a mar sus tres axilas.

SOLDADO DE ANTES. Un barco, mirad. Un barquito.

OTRO: Otra vez. Este tiene toda la flota de España en la cabeza.

OTRO: Y aunque fuese un barco de verdad, ¿qué? ¿Tafur otra vez? ¿Otra orden del Gobernador?

PIZARRO: Esta vez es verdad. Hay un barco que se dirige hacia nosotros.

TODOS: Almagro. Es Almagro. El Tuerto.

PIZARRO (a Almagro): Se diría que viniste a nado, maldita sea. Tardaste más de nueve meses.

ALMAGRO: No, mierda. Es que todo se ha vuelto más difícil. El Vicario no tiene más dinero y los feligreses no están dispuestos a arriesgar el suyo. Además, ahora hay un nuevo Gobernador que no quiere trato alguno con nosotros. Los que volvieron con Tafur han exagerado sus sufrimientos para justificar su cobardía, y es prácticamente imposible conseguir hombres. Estos pocos que vienen conmigo exigieron que se les pagara antes de embarcar. Por otra parte, hemos tenido noticias de que ha muerto el Inca y toda una población frenética acompaña el funeral a través del reino. Los que se han dado muerte suman millares, y los vivos contra los que deberemos combatir son más numerosos aun.

PIZARRO: Y yo no tengo sino estos trece esqueletos y el puñado de gente que viene contigo.

ALMAGRO: Ahora necesitamos un ejército. Ya no podemos seguir por nuestra cuenta. Luque y yo hemos pensado que la Corona debe intervenir oficialmente, con sus tropas, y que tú debes ir a España a poner la empresa bajo sus auspicios.

(Pizarro ante la Reina de España)

REINA: ...de modo que el porquero y bastardo Francisco Pizarro, como un hijo pródigo al revés, viene a ofrecernos un imperio.

PIZARRO: Así es, Majestad. Después de veinte años de mi vejez pasados de mar en mar, de isla en isla, buscando sin saber exactamente qué ni en dónde, di con ese reino de que os hablo. Os traigo estas muestras de su riqueza, y hay mucho más para Vuestras Majestades. No he conquistado nada todavía, en espera de vuestra autorización.

REINA: Hernán Cortés ha puesto ya a nuestros pies el gran imperio de México. Gracias a sus conquistas se han pagado las deudas de la Corona, se han ampliado los dominios del reino, y él se ha cubierto de gloria con sus hazañas. En recompensa lo hemos nombrado Marqués del Valle de Oaxaca...

CONSEJERO 1: ...Descubridor...

REINA: ... Descubridor, Conquistador...

CONSEJERO 1: ... Gobernador y Capitán General...

REINA: ... de la Nueva España.

CORTESANO: Así, durante la matanza del Gran Templo, los hombres de Cortés cortaron los brazos del que tocaba el tambor, luego le decapitaron y su cabeza fue rodando lejos, mientras los nativos corrían en todas direcciones, enredándose los pies en las entrañas que caían por sus vientres abiertos...

G. I.: Ancianos, mujeres, niños, criaturas de pecho. Les hicimos formar un cuadro. El capitán Medina comenzó a disparar sobre ellos y me ordenó hacer lo mismo. De modo que comencé a disparar. Tiré cuatro veces sobre el grupo, como un autómata...

REINA: Os damos licencia y facultad para que conquistéis tierras en el Mar del Sur.

CONSEJERO 1: El quinto, Majestad, el quinto.

REINA: A la Corona corresponderá la quinta parte de todo cuanto conquistaréis y hallaréis. Ordenamos que con la expedición vayan nuestros Oficiales del Tesoro para recaudar el quinto del Rey... quien, desgraciadamente, está ausente hoy. Partió de caza y no puede recibiros.

G. I.: Había un niño que caminaba hacia nosotros. Había sido ametrallado en un brazo y en una pierna. No gritaba ni hacía ningún ruido. Haeberle se arrodilló para fotografiarlo. Un soldado se arrodilló junto a él y disparó tres tiros sobre el niño. El primer tiro lo derribó, el segundo lo levantó en el aire, el tercero lo hizo caer de nuevo y la sangre comenzó a manar.

CONSEJERO 2: Los eclesiásticos, Majestad.

REINA: Designaremos eclesiásticos que os acompañarán para instruir a los naturales en nuestra santa fe católica.

G. I.: Había grandes cantidades de cuerpos tirados en la tierra, en las hondonadas, sobre los arbustos. Vi un muchacho parado entre los cadáveres de unos quince adultos. Era el único chico allí. Vi que Medina, el comandante de la compañía, le disparaba. No sé por qué hizo eso. Tal vez porque había allí un grupo de cadáveres. Tal vez porque el de la madre del muchacho era uno de ellos.

REINA: Os nombramos Adelantado, Alguacil Mayor, Capitán General y Protector General de los indios de esa provincia, con salario de veinticinco mil maravedíes cada año, por todos los días de vuestra vida. Y mandamos que las dichas haciendas y heredades y tierras y solares los tengáis y gocéis.

PIZARRO: ¿Y los indios, Majestad?

REINA: En lo que toda a indios, es nuestra voluntad que los tengáis y os sirváis de ellos por el tiempo que vuestra voluntad fuere.

G. I.: Para nosotros ellos no eran civilizados. Nos habían dicho que simpatizaban con el enemigo. Son indios, asiáticos, africanos... El capitán Medina, al que llamábamos Perro Rabioso, es el mejor oficial que he conocido.

PIZARRO: Gracias, Majestad. Yo iré mucho más lejos que mi primo, os lo aseguro. Pero, ¿me sería dable solicitaros humildemente un título de nobleza?

CONSEJERO 1: Marqués, Majestad. Marqués es suficiente.

REINA: Os nombramos Marqués con blasón hereditario. A ese Diego de Almagro lo hacemos hijodalgo para que goce de honras y preminencias en todas las Indias, islas y Tierra Firme. A los trece de la isla, hacemos hidalgos notorios de solar conocido y Caballeros de la Espuela Dorada... Que Dios os acompañe... Marqués.

(Encuentro de Pizarro con Almagro en Panamá)

ALMAGRO: Salud, Adelantado, Alguacil Mayor, Capitán General, Protector General de los Indios, Marqués.

PIZARRO: Hola.

ALMAGRO: Vuelves tan lleno de honores y títulos y cargos para tí solo que vas a reventar.

PIZARRO: Tú fuiste hecho hidalgo, ¿no?

ALMAGRO: ¿Y debo conformarme con eso? Habíamos acordado que todo se repartiría entre los tres. Hasta lo juraste sobre la hostia.

PIZARRO: Mis títulos y cargos fueron concesión graciosa de la Reina y no provechos de la empresa. Pese a ello declaré ante el Consejo y los Reyes de España que todo cuanto se obtuviera debía ser repartido en tres partes iguales. Pero mis razones fueron inútiles. En cuanto a riquezas, los soberanos han ordenado que la corona percibirá la quinta parte de todo cuanto se encontrare. Por lo que hace al resto, nuestro contrato tiene plena validez... excepto en lo que concierne a la autoridad. El dictamen del Consejo y el parecer de los soberanos son que en empresa como ésta no debía dividirse la responsabilidad, a fin de guardar la disciplina.

ALMAGRO: Disciplina hubo sin necesidad de que coleccionaras tantos cargos.

PIZARRO: ¿Qué diablos sabes tú de lo que hubo o no hubo? Tú, con tus paseos de ciudad en ciudad, con el pretexto de juntar hombres, jactándote por doquiera de hazañas en las que no participabas. Disciplina, cuando nos abandonaron en la isla. Fui yo, y no tú, quien estuvo jodiéndose día a día, alentando a los hombres, luchando contra el hambre, las víboras, las lluvias, la desesperanza.

ALMAGRO: ¿Ah, sí? Y yo, ¿no me batí a tu lado contra los indios? ¿Dónde perdí mi ojo, mierda? ¿En una riña de burdel o de taberna? ¿Y dónde estarías tú de no haber sido por mis viajes? ¿No llegué a tiempo para salvarte en la Isla del Gallo? Fui demasiado imbécil. Habría debido dejarte morir como un perro. Así no serías ahora el traidor y el ladrón en que te has conver... (Comienzan a darse de golpes. Entra Luque)

LUQUE: Basta ya. Os disputáis como si fueseis chiquillos.

ALMAGRO (a Pizarro): Un día me las pagarás como hombre.

PIZARRO: Un día tendré que matarte.

ALMAGRO: Y mis hombres acabarán contigo.

LUQUE: Basta. Os disputáis glorias y honores y ni siquiera sabéis si vais a salir vivos de esta aventura. Ayudaos ahora, que es cuando más falta tenéis el uno del otro. Más tarde tendréis tiempo suficiente para pelearos.

PIZARRO: Es hora de que parta. Adiós, amigos.

LUQUE: Que Dios os proteja.

ALMAGRO: Buena suerte.

(Pizarro sale. Se oye afuera a los Pregoneros)

PREGONERO 1: En nombre de su Majestad, Rey de los Romanos, Rey poderosísimo de las Españas, Rey de Castilla.

PREGONERO 2: En nombre de la doctrina de Cristo Nuestro Señor y de la Santa Madre Iglesia Católica, Apostólica y Romana.

PREGONERO 3: En nombre de la Civilización Occidental, de la Democracia y del Mundo Libre.

(Pizarro y sus hombres en la Isla de Puná)

(Indígenas pacíficos y sonrientes les ofrecen joyas, tejidos, plumas, un puñado de esmeraldas)

SOLDADO: ¡Esmeraldas!

CURA VALVERDE: Un momento. Esmeralda verdadera es sólo la que resiste un golpe de martillo sin romperse. Las otras son sólo arcilla cristalizada, del color del mar. Traedlas acá. (Las golpea). Ved, ninguna resiste. (Algunos soldados se alejan. Uno de ellos golpea al indígena. Valverde se guarda las esmeraldas)

(Dos indígenas miran de lejos los caballos)

INDIGENA 1: Comen metal, parece.

INDIGENA 2: Pero es metal pobre.

INDIGENA 1: Y amarrado a cintas de cuero.

INDIGENA 2: Hambre han de tener.

INDIGENA 1: Démosles oro. Es mejor.

(Se acercan temerosos ofreciendo oro a los caballos en el cuenco de sus manos. Los soldados se lo arrebatan)

(Los soldados violan a algunas mujeres)

SOLDADO 1: Habrá que conformarse con esto.

SOLDADO 2: Cierra los ojos. El resto parece mujer.

(Grupo de indígenas sentados en círculo)

FELIPILLO (indígena al servicio de los españoles, dirigiéndose a Pizarro): Señor, señor.

PIZARRO: ¿Qué hay?

FELIPILLO: Estos indios de Puná, astutos. Parecen, no más, buenos. Algo están tramando. Están furiosos. Dicen que soldados han robado mujeres y semillas.

PIZARRO: Soldados. Amparaos del cacique.

(Llegan dos indígenas, uno con gorra militar y otro con anteojos oscuros)

PIZARRO: Felipillo, ve a ver qué quieren.

FELIPILLO (después de haber hablado con los indígenas): Son de Túmbez, señor. Siempre han sido enemigos de Puná. Te invitan. Te recibirán bien en Túmbez si les das el cacique de aquí.

PIZARRO: ¿Qué noticias traen?

FELIPILLO: Hablan de guerra larga entre hermanos. Atahualpa, inca del norte, destruyó Túmbez. Pero serás bien recibido si les das el cacique y porque eres señor.

PIZARRO (a los dos indígenas): ¿De modo que nos invitáis a vuestra ciudad? ¿Ya no pensáis en combatirnos?

INDIGENA 1: Antes no sabíamos con quién estaban Viracochas.

PIZARRO: Y ahora ¿lo sabéis?

INDIGENA 2: Ahora ya perdimos la guerra.

INDIGENA 1: Si nos das cacique de Puná, hemos de dar oro.

PIZARRO (para sí mismo): Vinimos a causar destrozo y se diría que somos más bien los testigos de una ruina (A los indígenas) Yo iré con mis hombres a defenderos de la invasión del Norte.

INDIGENA 2: ¿Defendernos? Guerra terminó, señor.

PIZARRO: La guerra no termina nunca o, por lo menos, siempre se la puede recomenzar. Iremos a contener la expansión del Norte. Si el Sur cae, si perdemos el Sur, lo perderemos todo y la propia seguridad de España estará en peligro.

INDIGENA 1: Atahualpa es poderoso y es el Inca de todo el Imperio.

PIZARRO: Pues ya es hora de que sepas que mi señor, el Emperador, es señor de todo el mundo, y tiene muchos sirvientes más importantes que Atahualpa. Sus capitanes han vencido y hecho prisioneros a muy mayores que Atahualpa y su hermano y su padre. Y si Atahualpa quiere guerra, con estos pocos cristianos que me acompañan, se la haré, y a todos cuantos estén con él.

INDIGENA 1: Eso está bien.

PIZARRO: En adelante, obedeceréis mis órdenes. ¿Contáis con un ejército?

INDIGENA 2: Ejército mismo, no. Rumiñahui acabó con ejército. Pero vengativos sí hay.

PIZARRO: ¿Podéis formar otro gobierno en el Sur?

INDIGENA 1: ¿Gobierno? Atahualpa es gobierno de todo el Tahuantinsuyo. Pero si tú ayudas...

PIZARRO: Claro, imbécil.

(Llegada de un delegado de Atahualpa)

DELEGADO: Te saludo en nombre de Atahualpa, el más grande de los soberanos. Te manda estos regalos.

PIZARRO (ordena con un gesto la salida de los dos indígenas de Túmbez): Tengo veneración y respeto por el gran monarca de estas tierras. Se que es un gran señor y tengo noticias de que es un buen guerrero.

DELEGADO: Gran señor, buen guerrero, porque es hijo de dioses. Es poderoso.

PIZARRO: Nosotros somos también vasallos del rey más poderoso, pero del otro lado del mar. Hasta él han llegado nuevas de la sabiduría y del poder inmenso de tu rey. No tengo ninguna intención hostil, porque yo voy por estas tierras de largo, sin detenerme, hasta la otra mar. Mi deseo es hacer amistad y alianza con Atahualpa. ¿Dónde puedo encontrarlo?

DELEGADO: Mi señor está curándose heridas y descansando después de larga campaña de sangre, cerca de gran ciudad de Cajamarca.

PIZARRO: Habréis de llevarle algunos presentes de mi parte y le diréis que no descansaré ni me detendré hasta presentarle mi homenaje. Ahora os pido que honréis mi mesa y que descanséis. Después os daré una escolta para que os acompañe y conozca el camino que me conducirá a vuestro rey.

ACTOR (a un soldado): ¿Por qué está usted en esta guerra a miles de kilómetros de su país?

SOLDADO: Porque me pagan mejor que en cualquier otro trabajo.

ACTOR (a otro soldado): ¿Qué piensa usted de la ocupación militar de Santo Domingo?

SOLDADO: ¿Yo? Nada. El gobierno es el que decide.

ACTOR (a otro): ¿Cuál es su opinión sobre la intervención de la C.I.A. en Chile?

SOLDADO: Nunca he oído hablar de eso.

ACTOR (a otro) ¿Considera usted que los nativos son enemigos de su país?

SOLDADO: No, no creo.

ACTOR: Entonces, ¿por qué han venido a matarlos?

SOLDADO: Para defender la democracia... creo.

(Atahualpa y Rumiñahui)

RUMIÑAHUI: ¿Cuándo?

ATAHUALPA: Después de la fiesta de la siembra.

RUMIÑAHUI: ¿Vas a ir?

ATAHUALPA: Sí. Aparecen y desaparecen en nuestro país hace tiempo. Tengo que verles las caras. Han mandado saludos y regalos de paz. Yo también.

RUMIÑAHUI: Después mandarán cañones.

ATAHUALPA: Para atacar después, atacarían ahora.

RUMIÑAHUI: No pueden ahora. Primero tienen que disfrazarse de amigos. Saben que eres poderoso.

ATAHUALPA: Ellos también poderosos. Dicen que armas suyas son terribles.

RUMIÑAHUI: Armas no importan. Están solos en el mundo. Aquí podríamos tragarlos en el lago del gentío.

ATAHUALPA: Informes se contradicen. Unos creen que son dioses parecidos a Viracocha. Otros, que son monstruos, mitad animal; otros, que hombres no más. ¿Qué son, según tú, Rumiñahui?

RUMIÑAHUI: Invasores.

ATAHUALPA: ¿No crees en la profecía?

RUMIÑAHUI: A veces también no creo en los hombres. Gente de nuestra propia raza han ido a pedir ayuda, que es como ayudar. Después pedirán consejeros, soldados, armas contra su propio pueblo. Entonces ya no son más nosotros.

ATAHUALPA: Mátalos, Rumiñahui, antes de que tengan hijos, y entierra sus corazones a ver qué fruto da corazón de traidores... ¿Y si los extranjeros son dioses?

RUMIÑAHUI: Dioses no matan ni buscan oro. Dioses no vacilan ni son tan crueles.

ATAHUALPA: Nosotros también fuimos crueles.

RUMIÑAHUI: No. Nosotros fuimos justos.

ATAHUALPA: ¿Qué irán a proponerme?

RUMIÑAHUI: Alianza o pacto, alguna otra forma de traición. Es decir, un negocio. El imperio a cambio de abalorios... Si te pueden comprar, hemos de ser criados de ellos. Si no te vendes, te amenazarán. Si no tienes miedo, han de bloquear país, ayudados por hermanos. Si ven que sintigo es mejor, te han de matar.

ATAHUALPA: Ah, no. En mi reino ningún pájaro vuela, ninguna hoja se mueve, si no es mi voluntad.

RUMIÑAHUI: Pero los extranjeros no lo saben. Aquí es cierto que el gentío no siembra mismo antes de que entierres la primera semilla. Si un año te olvidaras, no habría maíz. De tan acostumbrados a obedecer, no está acostumbrado a pensar. Así ha sido siempre.

ATAHUALPA: Así tendrá que seguir siendo.

RUMIÑAHUI: No cuando el Inca se equivoca.

ATAHUALPA: El Inca no se equivoca jamás.

RUMIÑAHUI: Ahora vas a equivocarte yendo a ver a los extranjeros, y nosotros vamos a equivocarnos obedeciéndote. No vayas, Atahualpa.

ATAHUALPA: Dije que iría. Ordené que se desocupe Cajamarca para recibirles. No sería digno de faltar. Yo iré con la Corte y cinco mil súbditos.

RUMIÑAHUI: ¿Desarmados?

ATAHUALPA: Desarmados. Es entrevista, no batalla.

RUMIÑAHUI: Es comienzo de una guerra, Atahualpa. Extranjeros están armados. Yo tengo ejército acampado cerca de aquí. Déjame caer encima de ellos de una vez.

ATAHUALPA: Si atacas seríamos agresores.

RUMIÑAHUI: No. No hemos ido a su tierra. Ellos han venido de lejos y entran aquí como ladrones. Si voy y ataco ahora. . .

ATAHUALPA: ¿Quieres que nos ensuciemos como ellos?

RUMIÑAHUI: Es para seguir siendo limpios que quiero que no entren. Si no se han de quedar aquí como enfermedad venérea. Entonces sí seremos sucios como ellos y tendremos que hacer guerra contra nosotros mismos. Más vale ganar tiempo.

ATAHUALPA: Eres injusto, Rumiñahui. Viracochas han sido favorables. Cierto es que murió Huaynacápac Inca. Cierto es que hubo guerra contra Huáscar. Pero ganamos. No hay ejército que pueda vencernos, menos un puñadito de extranjeros. País está cansado de guerra y tu vienes a proponerme otra.

RUMIÑAHUI: Yo propongo evitarla, atacando ahora para no tener que...

(Entra un indígena que se arroja a los pies de Atahualpa)

INDIGENA: Inca, Inca, ya están cerca de Cajamarca.

ATAHUALPA: Yo sé.

RUMIÑAHUI: ¿Son muchos?

INDIGENA: No parece.

ATAHUALPA: ¿Cómo son?

INDIGENA: Como hijo de hierro en animal de cuatro patas. Es como si les descuartizaran cuando relinchan, peor que mujer cuando el hijo le saca el alarido. Llevan cascabeles, vienen con cascabeles, cascabeles relinchan y ellos relinchan, sudan mucho, como agua corre el sudor debajo y la espuma de la boca gotea al polvo, y al correr hacen un gran pataleo, hacen ruido como cuando alguien hace rodar piedras, se revuelve la tierra donde levantan el pie, hecha pedazos donde levantan el pie, donde levantan el pie de delante.

ATAHUALPA (después de ordenar con un gesto que el indígena se retire): ¿Viste su miedo? ¿Cómo irías a combatir con ellos? Saldrían corriendo.

RUMIÑAHUI: No si tú das orden o ejemplo.

ATAHUALPA: No temas, Rumiñahui. Los dioses están con nosotros. Anoche consulté con Gran Sacerdote. Imperio no está en peligro. Ahora hay que construir la paz.

RUMIÑAHUI: No hay tiempo para paz, Atahualpa. No hemos tenido paz sino a la fuerza, obligando a la gente a ser feliz, mandando provincias enteras de espías a otras provincias. Así hemos hecho un país de tristes, país de desterrados. Y no habrá paz, porque esos extranjeros son enemigos.

ATAHUALPA: A lo mejor son viajeros. Es justo que saluden a soberano de tierra que pisan. Mandaron decir que seguirán de largo.

RUMIÑAHUI: Conquistadores siempre quieren seguir de largo, porque tienen miedo. Pero se quedan, porque la ambición les amarra los pies. Nunca tienen suficiente. Se quedarán, vas a ver, a someternos. Se repartirán las tierras y los hombres. Tierras y hombres han de estar presos.

ATAHUALPA: Has tenido un sueño de espanto.

RUMIÑAHUI: No. Me acuerdo. Me acuerdo que robarán todo lo que tenemos, ayudados por

gente de aquí, y meterán aquí sus leyes en lugar de las tuyas, y vendrán soldados del imperio más grosero: primero sus embajadores, después hombres de negocios... Y nosotros trabajando para ellos, todo el país convertido en gran taller de tristería. El pueblo vivirá en montañas de basura, buscando algo que comer entre la mierda, ya sin más tierra que la sepultura, sin más agüita que la lluvia, sin más animal que la mujer o el hijo. Y ha de haber quien bese la mano que no paga y azota y que pega puntualmente como salario. Y el traidor en el poder, avergonzado de su país y su raza, obedeciéndoles y creyendo que manda, nos ofrecerá camisa a cambio del alma: camisa deshilachada en cuatrocientos años de latigazo puro... Déjame ir a Cajamarca en tu lugar, para que no pase nada de esta vergüenza.

ATAHUALPA: No, Rumiñahui. No se puede cambiar el pasado.

RUMIÑAHUI: Pasado va a durar siglos todavía.

ATAHUALPA: Entonces que hijos y nietos cambien el futuro. A ellos les toca, no a ti. Porque aunque eres mi hermano y mandas el ejército, tú también tienes que obedecerme... Ven, vamos. Es hora de sembrar.

(Campamento de los conquistadores)

VALVERDE: Nadie duerme en el campamento.

PIZARRO: Es el miedo. El soldado de la conquista es un mercenario. Viene porque se le paga, combate sólo lo necesario para no morir y poder gastar su soldada en tabernas y prostíbulos. Pero eso no basta contra el miedo. En cambio, el que se defiende...

VALVERDE: ¿Estás decidido a atacar mañana? Somos tan pocos.

PIZARRO: Ellos son muchos, es verdad. Pero hay que vencerlos por la sorpresa y el espanto. Seguramente vendrán desarmados. Y una vez que hagamos preso a Atahualpa, los demás no opondrán resistencia... Tú leerás el texto del Requerimiento.en lugar del escribano. Nosotros estaremos ocultos en diversos lugares de la plaza. Cuando des la señal convenida, atacaremos... Y ese será el fin de la gran aventura. Da pena pensar que todo se volverá después consuetudinario, administrativo, habitual... Pero sería bueno que reconfortaras a la tropa. Tú estás aquí para eso. Hay que lograr que los soldados odien a estos indios, convencerlos de que son nuestros enemigos. Porque mañana es el día decisivo por el que hemos sufrido tanto. Yo les he ofrecido ya todas las riquezas de la tierra si salen con vida. Pero temen morir. Vé y haz tu parte, eclesiástico.

VALVERDE: ¿Que ofrezca la vida eterna a esa caterva de forajidos? ¿Que llame a Dios en tu ayuda?

PIZARRO: ¿Por qué no? En todas las conquistas de la tierra Dios ha estado siempre a sueldo de los invasores, como un soldado cualquiera, disciplinado. ¿Por qué no esta vez? Además, yo te conozco.

(Rito de la siembra en presencia de Atahualpa y de Rumiñahui que entierran las primeras semillas. Danzas de jóvenes. Simultáneamente, en otro lado del escenario, Valverde y los soldados).

VALVERDE: Hermanos míos: Santiago y Dios han venido con nosotros y nos han acompañado en nuestros sufrimientos, y estarán con nosotros y nos acompañarán mañana. Porque este es el día profetizado por el Angel y vosotros sois los vengadores del Señor... Esta es la tierra corrompida donde sus reyes están prostituídos y los pueblos embriagados por la fornicación. ¡El diablo está sobre los altares! ¡El dragón marchará sobre nosotros con su hocico lleno de balsfemias! ¡Levantaos, Señor, en vuestra cólera!

SOLDADOS: Levantaos, Señor, en vuestra cólera.

VALVERDE: Pero el fuego de los cielos caerá sobre la tierra. Harán la guerra al Cordero, pero el Cordero los vencerá, porque vosotros sois los elegidos, los nuevos cruzados de la fe y de la libertad.

SOLDADOS: Levantaos, Señor, en vuestra cólera.

VALVERDE: Atravesad la ciudad y golpead. Que vuestro ojo no se compadezca. Sed sin misericordia. Viejos, jóvenes, muchachas, niños y mujeres, matadlos hasta que sean exterminados los infieles.

SOLDADOS: Levantaos, Señor, en vuestra cólera.

VALVERDE: Entonces, todos vuestros pecados os serán perdonados; los robos, los crímenes, los ultrajes, la concupiscencia, si no dejáis descansar vuestra espada. ¡Levantaos, Señor, en vuestra cólera! ¡Presentaos con toda majestad en medio de vuestros enemigos!

SOLDADOS: Así sea.

PIZARRO: Amén.

(Salen los soldados. Han terminado también la fiesta de la siembra)

(Plaza de Cajamarca. Entrada solemne del cortejo de Atahualpa)

ATAHUALPA: ¿Dónde están esos extranjeros que no se asoman?

VALVERDE (entra con una gran cruz y una Biblia. Felipillo lo sigue detrás. Valverde lee el texto del Requerimiento): De parte de Su Majestad, Rey poderosísimo de las Españas, os notifico y hago saber que Dios, uno y trino, creó el cielo y la tierra y todas las cosas que hay en el mundo.

FELIPILLO: Dice que viene de parte de su Inca que es majestad poderosa y que el Sol que trina hizo todo lo que hay en el Tahuantinsuyo.

VALVERDE: Este Dios, al principio del mundo, crió al hombre del polvo de la tierra y le dio espíritu de vida que nosotros llamamos ánima, la cual hizo Dios a su imagen y semejanza. De este primer hombre, a quien Dios llamó Adán, nosotros y todos los hombres del mundo somos descendientes y todos los que después de nosotros vinieren.

FELIPILLO: Dice que principió el mundo con el polvo del hombre que se imagina su semejante y que somos hijos de ese hombre y los que van a seguir viniendo después también son hijos.

VALVERDE: Este hombre Adán pecó y en el pecaron todos los hombres hasta el fin del mundo. Ningún hombre o mujer hay libre desta mancha, sacando a Nuestro Señor Jesucristo, el cual, siendo hijo de Dios verdadero, descendió de los cielos y nació de la Virgen María para redimir del pecado a todo el género humano. Finalmente murió por nuestra salud en una cruz semejante a ésta que tengo en las manos.

FELIPILLO: Dice que ese hombre pescó y que todos los hombres hasta el fin del mundo y que no hay ninguna mujer libre y dice que por la mancha un señor hijo cayó del cielo y nació virgen para el género humano pero murió con salud en esa cruz que tiene en la mano.

VALVERDE: Este Jesucristo dio cargo a San Pedro para que fuese rector y superior a quien todos obedeciesen, dondequiera que los hombres estuviesen, y dióle todo el mundo por señorío. Y le mandó que pusiese su silla en Roma, mas también le permitió que pudiese estar en cualquier otra parte del mundo.

FELIPILLO: Ahora dice que cargó a uno que todos obedecen dondequiera y le puso su silla en cualquier parte, dice.

VALVERDE (dejando de leer): Uno de los pontífices hizo donación de estas islas y Tierra Firme del Mar Océano a los católicos Reyes de España y a sus sucesores, nuestros señores, con todo lo que en ellas hay.

FELIPILLO: Uno de los caciques de la silla le regaló estas tierras al católico y otros reyes de ellos y nuestros señores con todo lo que hay aquí.

VALVERDE: Así que Su Majestad es rey señor de estas islas y Tierra Firme por virtud de dicha donación.

FELIPILLO: Otra vez dice que su señor es el Inca de aquí.

VALVERDE: Por ende, como mejor puedo, os ruego y requiero que entendáis bien esto que os he dicho y reconozcáis a la Iglesia como señora del universo mundo, y al Sumo Pontífice en su nombre, y a Su Majestad en su lugar, como superior y rey de las islas y Tierra Firme.

FELIPILLO: Dice que entiendes que ahora ha dicho que hay una señora universa del mundo y el superior señor también es dueño que está en su lugar como rey firme.

VALVERDE: Si no lo hiciéseis, certificoos que con la ayuda de Dios yo entraré poderosamente contra vosotros, y os haré guerra por todas partes y maneras que pudiere, y os sujetaré al yugo y obediencia de la Iglesia y de Su Majestad, y tomaré vuestras mujeres e hijos y los haré esclavos, y como tales los venderé, y os tomaré vuestros bienes, y os haré todos los males y daños que pudiese; y protesto que las muertes y daños que de ello se recrecieren sea vuestra culpa y no de Su Majestad ni de estos caballeros que conmigo vinieron ni mía.

FELIPILLO: Dice que Dios le ha de ayudar a entrar que hará guerra por todas partes sobre todo en el norte y que te sujetará al yugo de su majestad que venderá las mujeres y los hijos como esclavos y que se robará todo y hará daños y que las muertes serán culpa tuya y no de la majestad ni de los caballos ni mía.

ATAHUALPA: Basta. Basta. El Inca no entiende esa palabrería. Yo soy el primero de los reyes del mundo y a ninguno debo sometimiento. Tu rey debe ser grande, por eso ha mandado criados hasta acá, pasando sobre el agua inmensa. Por eso lo trataré como hermano, si de veras es grande y me respeta. Pero ya me darás cuenta, tú y los otros, de todo lo que han robado aquí, de las mujeres que han revolcado, de la gente de mis tribus que han matado. ¿Y quién es ese otro rey que ha regalado a tu rey tierras que no le pertenecen? Borracho ha de haber estado. El Tahuantinsuyo es nuestro: heredamos de nuestros padres, de nuestros trabajos, y será sólo nuestro. ¿Qué clase de monstruos son ustedes que han matado hasta a su dios? Y si tu dios está muerto, como dices, para qué me traes su carroña. Yo no adoro a un dios muerto. Mi dios es el sol, vive y hace vivir a los hombres, los animales, las plantas. Si muriera, todos moriríamos con él. Por eso cuando duerme, todos dormimos también. ¿Y cómo te atreves a amenazarme y con qué derecho me dices tantas cosas tontas?

FELIPILLO (asustado): Dice que tú y los soldados darán cuenta y que dices tonterías.

VALVERDE: Todo lo que digo está dicho en este libro.

FELIPILLO: Dice que ese libro habla de eso.

ATAHUALPA (toma el libro, lo mira, se lo lleva al oído, lo sacude): No dice nada. Está vacío. (Lo arroja al suelo)

VALVERDE: ¡Pizarro! ¿No ves lo que pasa? ¿Qué esperas? ¡Sal y mata a este perro lleno de soberbia! ¡Yo te absuelvo!

(Felipillo huye. Los soldados atacan. Pizarro se apodera de Atahualpa. Matanza de los indígenas, que se transforma en una intervención policial de hoy – con granadas, bombas, ametralladoras–. La escena queda inmóvil)

ALTOPARLANTE: Con fecha 15 de noviembre, el gobierno ha emitido el siguiente comunicado: "Elementos extremistas y antipatrióticos que atentan contra la propiedad privada y la tranquilidad de los ciudadanos, pretenden sembrar el caos y la anarquía en el país para entregarlo maniatado a una potencia extranjera. Sus reiterados intentos por subvertir el orden han culminado en los disturbios de hoy que han dejado un saldo de numerosas víctimas, particularmente entre las fuerzas del orden que, actuando en defensa propia y en cumplimiento

de su deber de salvar la patria, cuentan con numerosos heridos en sus filas. Ante la gravedad de la situación y frente a la existencia de un vasto plan sedicioso que va contra el espíritu occidental y cristiano de nuestro pueblo, las Fuerzas Armadas se han visto obligadas a tomar el Poder y a adoptar las disposiciones siguientes: Se declara el estado de sitio en todo el país y se establece la ley marcial; se suspenden las garantías constitucionales y los derechos cívicos; quedan disueltos los partidos extremistas y las organizaciones sindicales y estudiantiles; se clausuran hasta nueva orden las universidades y los establecimientos de enseñanza secundaria; se establece la censura de la prensa; se postergan indefinidamente las elecciones y se disuelve el Congreso de la República. Las Fuerzas Armadas controlarán el cumplimiento riguroso de las medidas de emergencia".

(Prisión de Atahualpa. Rumiñahui y algunos indígenas, aparte)

ATAHUALPA: Has de estar pensando: "Yo tenía razón". Y es cierto.

RUMIÑAHUI: Yo tenía razón, pero de qué vale ahora. ¿Para qué te hice caso? La obediencia es enfermedad mortal.

INDIGENA 1: ¿No puedes ayudarle?

RUMIÑAHUI: ¿Cómo? El está preso, pero yo tengo manos amarradas. Si me muevo le han de matar.

ATAHUALPA: ¿Cómo estará mi gente? ¿Seguirá sembrando? ¿Qué estarán haciendo?

INDIGENA 2: Gente está llorando. No entienden qué pasó. Inca nunca ha sido derrotado. Gente está presa con él.

PIZARRO (acercándose a Atahualpa): Creedme, Majestad, que lamento de veras lo sucedido. En estos momentos de pesar os reitero mis sentimientos de simpatía y mis intenciones de amistad.

ATAHUALPA: En la guerra se gana o se pierde. Eso es todo.

RUMIÑAHUI: Ni siguiera hubo guerra. Matanza no más.

PIZARRO: La culpa fue vuestra, Majestad. Vinisteis con tanta gente que mis soldados temieron por su vida.

ATAHUALPA: Estábamos desarmados. Vine a conversar contigo. Tú pediste entrevista. Pero siempre la culpa es del que pierde... ¿Por qué no haces esto, si eres amigo? Si eres enemigo, ¿por qué no me matas mejor?

PIZARRO: Nosotros queremos convivir pacíficamente con vosotros.

ATAHUALPA: No hay convivencia pacífica con el enemigo. ¿Y todos mis muertos? ¿Crees que olvidamos?

PIZARRO: Queremos traer la civilización y el progreso a estas provincias atrasadas y ayudaros a gobernarlas. No estáis maduros todavía para gobernaros por vosotros mismos.

ATAHUALPA: No queremos civilización de ustedes. Son agresivos y ambiciosos, crueles mismo. Nosotros somos distintos y queremos seguir siendo.

PIZARRO: Os invito a que seais más realista, Majestad. Estáis en nuestro poder y vuestro pueblo anda disperso y lamentándose y no se atreve a oponernos resistencia. Si os negáis a la alianza que os propongo, nos será fácil reemplazar vuestro gobierno por otro más dispuesto a colaborar. Ya lo hemos hecho en otros países.

ATAHUALPA: ¿Qué mismo quieres de mí?

PIZARRO: Poco, Majestad. Pequeñas concesiones para la explotación de ciertas riquezas de este país: oro, petróleo, carbón, plata, cobre...

ATAHUALPA: Eso no es mío sino de mi gente. ¿Qué darías a cambio?

PIZARRO: Mucho. Una ayuda, por ejemplo.

ATAHUALPA: Ayuda para qué.

PIZARRO: Y consejeros militares y armas y pactos de defensa.

ATAHUALPA: ¿Contra quién?

PIZARRO: Contra nuestro enemigo común.

ATAHUALPA: Tú eres enemigo de todos. Y para qué consejeros tuyos. Capaz que nos volvemos iguales a ustedes. Mejor no.

PIZARRO: Si os negáis a todo entendimiento, Majestad, lamento deciros que vuestra libertad...

RUMIÑAHUI: No cedas, Atahualpa. Si les das gusto una vez, más que sea una sola, has de tener que seguir cediendo. Más vale resistir.

ATAHUALPA: Yo te propongo otro arreglo.

PIZARRO: ¿Cuál?

ATAHUALPA: Lo que más te interesa es el oro, y todo el oro de la tierra es mío. Eso te puedo dar. Te llenaré un cuarto como éste hasta la altura de un hombre con el brazo levantado. Y de plata puedo llenar dos cuartos iguales. Y tú me has de devolver mi libertad.

PIZARRO (trata de calcular levantando su propio brazo): ¿Y para cuándo estará cumplida vuestra promesa?

ATAHUALPA: Tahuantinsuyo es grande. Tal vez para próxima siembra.

PIZARRO: De acuerdo. Pero a condición de que no haya hostilidad alguna hacia nosotros mientras llega el rescate.

ATAHUALPA: ¿Y me has de dejar libre?

PIZARRO: Os doy mi palabra de honor.

ATAHUALPA (gritando hacia afuera): Que traigan todo el oro del Cuzco, de mi casa, de los templos. El oro de Quito, también. Que la gente vuelva a sus trabajos, sin resistencia ni hostilidad, como si éstos fueran amigos.

RUMIÑAHUI: No. Dales el oro pero no la gente.

(Comienzan a llegar los indígenas que llevan el rescate)

RUMIÑAHUI (a un indígena que besa la mano de un soldado): No, no te conviertas en criado.

INDIGENA: Inca ordenó. Inca dijo.

RUMIÑAHUI (a una mujer que se acuesta con un soldado): No dejes que te entre el extranjero.

MUJER: Inca dijo.

RUMIÑAHUI (a un indígena arrodillado ante Valverde): No dejes de ser tú.

INDIGENA: Inca ordenó obedecer.

RUMIÑAHUI: Aguantemos ahora. Después será más peor.

INDIGENA: Inca ordenó que seamos así.

RUMIÑAHUI: Desde ahora, cuatrocientos años de pagar y obedecer. De recoger nuestros muertos también. Desde ahora siempre hemos ido desarmados por todos los caminos, y han aprovechado para llevarnos como recua a trabajos, elecciones, procesiones. Contentos borrachos los domingos, muriendo toda la semana, rebelándonos de tiempo en tiempo. Desde ahora sin hablar, como piedras, porque nadie ha de creer nuestra historia. Callados, para que historia no se pierda en el olvido de los otros.

(Llega Almagro con un grupo de soldados. Mira complacido el tesoro que afluye a la prisión. Toma un objeto)

ALMAGRO: Salud, señor Marqués, Protector General de los indios... Veo que nuestro negocio prospera.

PIZARRO: Salud.

ALMAGRO: Traigo una buena nueva: el Vicario murió. De modo que todo esto es solamente para los dos.

PIZARRO: Ya hablaremos de eso luego.

ALMAGRO: No, hablemos ahora mismo.

PIZARRO: Más tarde, he dicho... Es muy difícil estimar el valor de cada pieza para hacer un reparto equitativo.

ALMAGRO: ¿Dónde está la dificultad? Podemos fundir todos esos vasos, cántaros e ídolos en lingotes, uno para ti, uno para mí, y así sucesivamente. No somos amantes del arte ¿verdad?

PIZARRO: No será uno para mí y uno para ti y así sucesivamente. Mis hombres se batieron heróicamente en Cajamarca. Los tuyos acaban de llegar. El reparto habrá de hacerse en función de los servicios prestados.

ALMAGRO: ¿Y nuestro contrato? ¿Crees que voy a dejar que te cagues en él?

FELIPILLO (entra corriendo. A Pizarro): Señor, señor... Indios reuniéndose están. Dizque van a atacar para sacar libre al Inca. El Inca ha ordenado todo.

PIZARRO (a Atahualpa): ¿Cómo es eso? Después de haber cerrado un pacto honorable entre nosotros, acabo de enterarme de que dáis órdenes a vuestros súbditos para que nos ataquen.

ATAHUALPA: ¿Me crees tan necio que estando en tu poder y pudiendo matarme al primer intento de rebelión, y mismo ordene levantamiento? Además, ya casi están llenos los cuartos. Has de cumplir tu palabra como cumplo yo y pronto he de estar libre y seré tu aliado.

ALMAGRO (a Pizarro): ¿Cómo? ¿Dejarlo en libertad? Mientras ese indio esté con vida, la nuestra estará en peligro. Yo también, al venir, escuché rumores sobre una sedición. El país está dominado, pero mientras lo tengas vivo, aun sin necesidad de ponerlo en libertad, pueden atacarnos...

VALVERDE (a Pizarro): ¿Es verdad lo que se dice? ¿Que una vez llenos los aposentos vas a ponerlo en libertad?

TESORERO DE LA CORONA (a Pizarro): Esos tesoros no son donación de ese salvaje sino el botín ganado por la Corona de España.

PIZARRO (a todos): ¿Y qué queréis que haga con él? Tal vez lo más prudente sea enviarlo a España. Solamente el Emperador puede juzgar a un soberano.

VALVERDE: ¿Lo consideras acaso un igual de nuestro Emperador?

PIZARRO: Es un soberano, a su manera. Y, además, las habitaciones aun no están colmadas.

ALMAGRO: El Emperador no tiene por qué enterarse. Diremos que el indio trató de escaparse.. cualquier cosa.

SOLDADO: Podríamos llevarlo con nosotros a Cuzco o a Quito.

ALMAGRO (al Soldado): Tú, silencio. (a Pizarro). Hay que matarlo. Es la única solución. No hay duda de que complota contra nosotros.

VALVERDE: Ese perro ha ofendido a Dios, no se ha sometido a la Corona, ha traicionado a su propio pueblo y aun se atreve a rebelarse contra nuestro rey. Y esos curas que todavía lo defienden, tendrán que vérselas conmigo.

INDIGENA (entra corriendo): Escolta que llevaba a nuestro Inca Huáscar le ahogó en el río.

FELIPILLO (a Pizarro): Atahualpa hizo ahogar Huáscar para que no te ayude. Atahualpa le hizo matar.

ALMAGRO: ¿Quieres más pruebas aun? ¿no te convences de que hay que escoger entre su vida y la nuestra?

PIZARRO: Tal vez tengas razón. Esos millares de hombres pasivos... o no tienen cojones o preparan una sublevación.

ALMAGRO: Entonces... ¿lo liquidamos?

PIZARRO: No. Procederemos al reparto, en presencia del escribano y del tesorero... En cuanto al indio, será juzgado mañana, de conformidad con la ley.

(Proceso de Atahualpa)

PIZARRO: Digan nuestros criados si saben que éste no era hijo de rey sino bastardo de algún indio de Quito.

FELIPILLO: Así es. Huáscar era el hijo de Huaynacápac.

TESORERO: El oro que correspondió al Gobernador don Francisco Pizarro valió doscientos cincuenta mil ducados. La plata que le cupo, valió sesenta mil ducados.

VOZ POR LA RADIO: Boletín de la bolsa de valores, al cierre, el 29 de Agosto. Anaconda, abre con 92 puntos, cierra con 94,5.

ALMAGRO: Si les consta que su padre no le dio en herencia el reino sino que lo gobernó por tiranía.

FELIPILLO: Así es. El reino era de Huáscar.

TESORERO: A los tres capitanes de a caballo: en oro, ciento veintinueve mil y seiscientas libras; en plata, treinta y seis mil ducados. A los cuatro capitanes de infantería: en oro, ciento veintinueve mil y seiscientos escudos; en plata, treinta y seis mil.

RADIO: Coca Cola, abre con 97, cierra con 99.

PIZARRO: Si saben que a su hermano lo mataron por orden de este hermano.

FELIPILLO: Así es. Lo hizo ahogar.

RADIO: Standard Oil Company, abre con 95, cierra con 96.

TESORERO: A los sesenta de a caballo: un millón treintiséis mil ochocientos dólares; en plata, ciento veinte mil seiscientos.

VALVERDE: Si era idólatra que adoraba a otros dioses que no al nuestro.

SOLDADO: Eso consta a todos los cristianos.

RADIO: I.T.T. abre con 99, cierra con 99,5.

ALMAGRO: Si había hecho muchas guerras injustas y en ellas matado mucha gente.

SOLDADO: Muchas. Injustas.

FELIPILLO: Mucha gente.

TESORERO: A los doscientos cuarenta hombres de don Diego de Almagro: en oro, doscientos cincuentinueve mil doscientos dólares; en plata, setentidós mil francos.

RADIO: Caribean Sugar Company, se mantiene en 87.

VALVERDE: Si tenía el acusado muchas concubinas.

FELIPILLO: Muchas. Después estuvieron con soldados también.

PIZARRO: Si había cobrado, gastado y desperdiciado en dádivas y donaciones los tributos que debía al imperio.

VARIOS: Así es.

TESORERO: A don Diego de Almagro: en oro, cuarentitrés mil doscientos ducados; en plata, doce mil.

RADIO: American Blood Company, tendencia al alza.

ALMAGRO: Si después de su prisión había tratado de juntar a sus capitanes y a su gente para recuperar su reino.

FELIPILLO: Yo oí hablar.

TESORERO: Al quinto real cupo, en oro, aparte de las espigas y los platos con aves del mismo metal, setecientos ochentiséis mil ducados, y en plata ciento veintiséis mil novecientos ducados. Y las crezas de plata cendrada, treintiocho mil setecientos ducados.

RADIO: Armamentos de Ultramar Sociedad Anónima...

PIZARRO (a Atahualpa): ¿Tenéis algo que alegar en vuestra defensa?

ATAHUALPA: Sí. (Trata de ponerse de pie, un soldado le obliga a arrodillarse). Yo viví en mi ley y en la ley de mi pueb... (El soldado le tapa la boca con la mano).

PIZARRO: Ante las pruebas irrefutables que le han sido presentadas y ante la propia confesión del acusado, este tribunal, en nombre de la nación y de conformidad con los dictados de su conciencia, lo declara reo de tiranía, asesinato, poligamia, idolatría, malversación, libertinaje y actividades subversivas contra el orden y la seguridad del Estado, y lo condena a morir en la hoguera. La sentencia se ejecutará esta misma noche. Y que Dios se apiade de su alma.

ALMAGRO: Amén.

VALVERDE (a Atahualpa): Dios, en su infinita misericordia, te.ofrece la posibilidad de salvarte de otro fuego peor, el del infierno. Si abjuras tu infame idolatría, si renuncias a tus ideas y aceptas ser bautizado en la doctrina de nuestra santa religión, se te conmutará la pena por el suplicio del garrote y la muerte por estrangulación.

ATAHUALPA: Haz como quieras.

VALVERDE (a Atahualpa arrodillado): En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, yo te bautizo Juan Francisco.

(Después de derramar el agua sobre la cabeza de Atahualpa, le pone sal en la boca. Atahualpa se la escupe al rostro. Valverde lo abofetea. Muerte de Atahualpa)

PIZARRO: Felipillo, prepárame mi traje de luto para el funeral del indio.

(Un grupo de indígenas arrodillados en círculo)

INDIGENA 1: Hemos quedado huérfanos del Inca.

INDIGENA 2: No sabemos cómo es de ser ahora.

INDIGENA 3 (a Rumiñahui): Tú no le ayudaste.

RUMIÑAHUI: Es difícil ayudar al que pacta en lugar de resistir.

(Siguen entrando indígenas que transportan todavía las cargas del tesoro).

RUMIÑAHUI: No. Ya no. No más. No más oro para el extranjero, no más plata, no más cobre, no más sirvientes, no más nada para el extranjero... Vamos a enterrar todos los tesoros, vamos a quemar todo el maíz, vamos a incendiar Quito, para que no encuentre sino el odio... No apuntaremos más a la tórtola ni al venado, sino al enemigo del hombre... Vamos a hacer sin descanso una larga guerra de guerras pequeñitas hasta que se vaya. Porque mientras esté aquí no tendremos patria, y nadie volverá a reir mientras la gente no tenga cólera.

INDIGENA 1: Viracochas son patrones.

INDIGENA 2: Patrones son dioses.

RUMIÑAHUI: No. Son solamente hombres. Peores que el hombre.

INDIGENA 3: Patrones son invencibles.

RUMIÑAHUI: No. Con todas sus armas son vulnerables. Sus caballos y sus águilas fueron despedazados en un país más pequeño que el nuestro, pero poblado de héroes que supieron defenderse. ¿Quién viene conmigo? (Se le unen algunos. Rumiñahui, acercándose a cada uno de los otros): ¿Tú? ¿O tú?

INDIGENA 1: No.

INDIGENA 2: Yo no.

INDIGENA 3: Yo tampoco.

RUMIÑAHUI (a su grupo): Después se nos juntarán todos. Vámonos. Lo más que podemos perder es la vida. Lo demás está perdido hace tiempo. (Salen).

(Recomienza la escena del comienzo y continuará hasta el fin de la pieza. Cada indígena insultado o golpeado escapa y se convierte en Actor. Después de haber dicho su texto va a formar un grupo encabezado por Rumiñahui, que avanzará hacia el público pasando sobre el cuerpo de Pizarro y de Felipillo que, después, se transformarán también en Actores)

ACTOR: El fue el inventor de la guerrilla, el primer vietnamita de la tierra. Los conquistadores le quemaron los pies todos los días para que dijera dónde estaba oculto el resto del tesoro, y lo sometieron a otras torturas para que cesara su combate. Algunos de los suyos lo traicionaron. Otros lo abandonaron a causa de la erupción de un volcán, considerándola como signo de la desaprobación de los dioses. Los españoles dijeron que lo habían arrojado al fondo del cráter de un volcán.

ACTOR: Sin embargo, doscientos cincuenta años más tarde se puso en el Perú a la cabeza de su pueblo y declaró la guerra a los opresores. Los extranjeros lo descuartizaron entre cuatro caballos y le arrancaron los ojos.

ACTOR: Sin embargo, cien años después se levantó contra la ocupación militar norteamericana en Nicaragua, y le mataron a traición en una celada del gobierno.

ACTOR: Sin embargo, veinte años después apareció en la Sierra Maestra y liberó la isla.

ACTOR: También lo vieron en Valle Grande. Allí lo ametrallaron mientras yacía en una camilla, le quebraron los miembros para que cupiera en un barril de gasolina, y lo quemaron.

ACTOR: La última vez que lo mataron fue cuando defendía el Palacio de La Moneda, en Santiago de Chile.

ACTOR: En este Continente mueren de hambre, de enfermedades o de vejez prematura, unas cuatro personas por minuto, cinco mil quinientas por día, dos millones al año, diez millones cada cinco años. Es un verdadero holocausto de vidas humanas que lejos de cesar, aumenta.

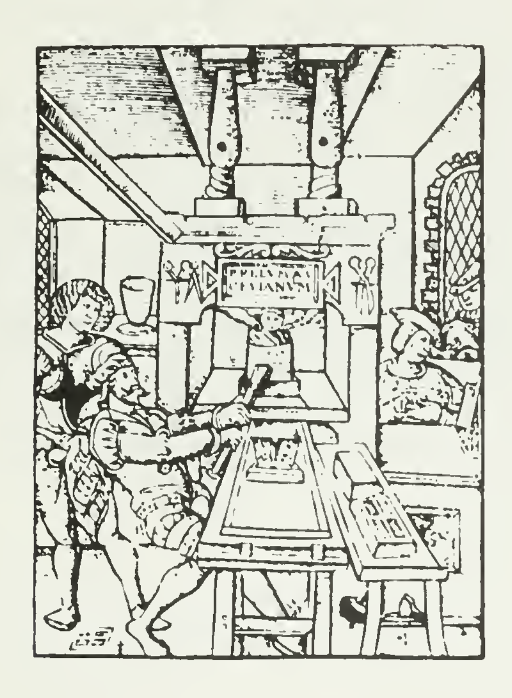
ACTOR: Mientras tanto, de América Latina sale un torrente ininterrumpido de dinero: unos cuatro mil dólares por minuto, más de cinco millones por día, dos mil millones por año, diez mil millones cada cinco años. Por cada mil dólares que nos quitan, nos dejan un muerto. Mil dólares por cadáver...

ACTOR: Y cuando queremos poner fin a esa carnicería, más cadáveres por minuto en las plazas y en las calles de América. El poder político se muestra más feroz, el estado de sitio se transforma en método de gobierno, la brutalidad y la tortura se ejercen por medio de nuestros propios soldados...

ACTOR: Las cosas son así... Se trata de cambiarlas para que un día aparezca el hombre ya lavado de esta miseria, como nuevo... Quisimos hacerlo dentro de la legalidad, y fue peor. Ahora, como siempre, el único camino que hay pasa entre las balas.

NOTAS

En el Texto se han introducido citas de las obras y documentos siguientes:
"Himno de Manko Qhapaj", en **Relación de antigüedades deste reyno del Pirú**, de Juan Santacruz Pachakuti.
Historia del descubrimiento y conquista de la provincia del Perú, de Agustín Zárate.
"Oración primera al Hacedor", en **La poesía quechua**, de Jesús Lara.
La historia general de las cosas de Nueva España, de Bernardino de Sahagún.
Contrato celebrado en Panamá entre Pizarro, Luque y Almagro el 10 de marzo de 1526.
Atahualpa, de Benjamín Carrión.
History of the Conquest of Peru, de W.H. Prescott.
Capitulaciones firmadas por la reina el 26 de julio de 1529 y **Cédula Real** del 13 de noviembre de 1529 del emperador Carlos I y su madre doña Juana.
Literatura inca, de Jorge Basadre.
La vie au royaume des Incas, de Sigfrid Huber.
La Biblia.
Floresta literaria de la América indígena, de José Alcina Franch.
The Spanish Struggle for Justice in the Conquest of America, de Lewis Hanke.
Historia general del Perú, del Inca Garcilaso de la Vega.
La vie de François Pizarre, de Louis Baudin.
Segunda Declaración de La Habana.
Declaraciones de Charles West, Richard Pendleton, Paul Meadle y Michael A. Berhard, en **Time** y **Life** del 5 de diciembre de 1969.
Periódicos latinoamericanos de todos los días.



LISTA DE PUBLICACIONES RECIENTES

Alfred Adler, **El sentido de la vida** (Madrid: Espasa-Calpe, 1975), 228 pp.
Héctor Bianciotti, **Los desiertos dorados** (Barcelona: Tusquets, 1975), 179 pp.
Francisco Caudet, **Romance 1940-41; Una revista del exilio** (Madrid: José Porrúa Turanzas, 1975), 122 pp.
José S. Cuervo, **Más allá de la palabra** (Nueva York: Editorial Mensaje, 1975), 46 pp.
Felipe Ximénez de Sandoval, **El hombre y el loro** (Madrid: Espasa-Calpe, 1976), 213 pp.
Marcela del Río, **Proceso a Faubritten** (México: Editorial Aguilar, 1976), 351 pp.
Guadalupe Dueñas, **No moriré del todo** (México: Editorial Joaquín Mortiz, 1976), 129 pp.
Marco Antonio Dupont M., **El desarrollo humano: siete estudios psicoanalíticos** (México: Editorial Joaquín Mortiz, 1976), 155 pp.
Alberto E. Elsen, Barbara Miller Lane, Stanislaus von Moos, **La arquitectura como símbolo de poder** (edición y prólogo a cargo de Xavier Sust), (Barcelona: Tusquets, 1975), 170 pp.
Sergio Fernández, **Segundo Sueño** (México: Editorial Joaquín Mortiz, 1976), 421 pp.
Joaquim Ferrer, **El primer "1er. de maig", a catalunya** (Barcelona: Editorial Nova Terra, 1975), 171 pp.
Carlos Fuentes, **Cervantes o la crítica de la lectura** (México: Editorial Joaquín Mortiz, 1976), 114 pp.
Antonio Gala, **Los verdes campos del Edén; los buenos días perdidos** (Madrid: Espasa-Calpe, 1975), 143 pp.
Humberto Guzmán, **Manuscrito anónimo llamado consigna idiota** (México: Editorial Joaquín Mortiz, 1975), 108 pp.
Matías Monte Huidobro, **Desterrados al fuego** (México: Fondo de Cultura Económica, 1975), 223 pp.
Juan Ramón Jiménez, **Segunda Antolojía Poética (1898-1918)**, [prólogo de Leopoldo Luis], (Madrid: Espasa-Calpe, 1976), 294 pp.
Manuel Kant, **Crítica de la razón práctica** (Madrid: Espasa-Calpe, 1975), 243 pp.
Pierre Klossowski, **La vocación suspendida** (Traducción de Michèle Alban y Juan García Ponce) (México: Ediciones Era, 1975), 104 pp.
Salomón Laiter, **David** (México: Editorial Joaquín Mortiz, 1976), 159 pp.
Daniel Leyva, **Crispal** (México: Editorial Joaquín Mortiz, 1975), 112 pp.
Juan Losada, **Ideario político de Pablo Iglesias** (Barcelona: Editorial Nova Terra, 1976), 232 pp.
Alfredo Marquerie, **La antesala del infierno** (Madrid: Espasa-Calpe, 1975), 146 pp.
Alejandro Morales, **Caras viejas y vino nuevo** (México: Editorial Joaquín Mortiz, 1975), 127 pp.
Rafael Humberto Moreno-Durán, **De la barbarie a la imaginación** (Barcelona: Tusquets, 1976), 327 pp.
Manuel García Morente, **La filosofía de Kant** (Madrid: Espasa-Calpe, 1975), 210 pp.
Marigloria Palma, **Cuentos de la abeja encinta** (Barcelona: Editorial Universitaria-Universidad de Puerto Rico, 1975), 358 pp.
Miguel Donoso Pareja, **Día tras día** (México: Editorial Joaquín Mortiz, 1976), 257 pp.
Luisa M. Perdigó, **La estética de Octavio Paz** (Madrid: Playor, 1975), 158 pp.
Domingo Pérez-Minik, **Facción española surrealista de Tenerife** (Barcelona: Tusquets, 1975), 180 pp.
Francisco Prieto, **Caracoles** (México: Editorial Joaquín Mortiz, 1975), 267 pp.
Sergio Ramírez, **Charles Atlas también muere** (México: Editorial Joaquín Mortiz, 1976), 119 pp.
Pedro Salinas, **My Voice Because of You** (Translation and Introduction by Willis Branstone; Preface by Jorge Guillén), (Albany: State University of New York Press, 1976), 110 pp.
Jorge Pinó Sandoval, **La Grande o el Fuego Nuevo** (México: Editorial Joaquín Mortiz, 1976), 315 pp.
Bartolomé Soler, **Marcos Villarí (Madrid: Espasa-Calpe, 1975), 224 pp.**
Paul de Surgy, **Las grandes etapas del misterio de la salvación** (Traducción de José M. Zaingui), (Barcelona Editorial Nova Terra, 1975), 233 pp.
Jaime Valdivieso, **Realidad y ficción en Latinoamérica** (México: Editorial Joaquín Mortiz, 1975), 270 pp.
Louis Mercier Vega, **Autopsia de Perón: Balance del peronismo** (Barcelona: Tusquets, 1975), 270 pp.
Francisco Viadiu, **Entre el torb i la gestapo** (Barcelona: Editorial Nova Terra, 1975), 239 pp.
Daniel Cosío Villegas, **La sucesión: desenlace y perspectivas** (México: Editorial Joaquín Mortiz, 1975), 118pp.
Gabriel Zaid, **Como leer en bicicleta: Problemas de la cultura y el poder en México** (México: Editorial Joaquín Mortiz, 1975), 174 pp.

REVISTA IBEROAMERICANA

Organo del Instituto Internacional
de Literatura Iberoamericana

Director: Alfredo A. Roggiano, Universidad de Pittsburgh.
Secretario-Tesorero: William J. Straub, Universidad de Pittsburgh.

No. 95 Vol. XLII abril-junio de 1976

ESTUDIOS: JUAN GOYTISOLO, La metáfora erótica: Góngora, Joaquín Belda y Lezama Lima; EMIR RODRIGUEZ MONEGAL, Borges: una teoría de la literatura fantástica; JOSE MIGUEL OVIEDO, La escición total de Juan Goytisolo: hacia un encuentro con lo hispanoamericano; JUAN ADOLFO VAZQUEZ, Nacimiento e infancia de Elal; JUAN VILLEGAS, La aventura mística en "La Flor del Aire" de Gabriela Mistral.

NOTAS: GRACIELA COULSON, "Instrucciones para matar hormigas en Roma" o la dinámica de la palabra; EUGENIO CHANG-RODRIGUEZ, El ensayo de Manuel González Prada; GLORIA DURAN, El obsceno pájaro de la noche: la dialéctica del chacal y el "Imbunche"; HUMBERTO M. RASI, David Viñas, novelista y crítico comprometido; JANINA MONTERO, Realidad y ficción en *Hijo de hombre.*

NECROLOGIA: JOSE OLIVIO JIMENEZ, H.A. Murena (1923-1975)

BIBLIOGRAFIA: ROSA RODRIGUEZ REEVES, *Bibliografía de y sobre Manuel Rojas.*

RESEÑAS: ERNESTO M. BARRERA, Sobre Frank Dauster, *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*; MARCELO CODDOU, Sobre Alfonso Calderón, Pedro Lastra, Carlos Santander, *Antología del cuento chileno*; DAVID W. FOSTER, Sobre Josefina Ludmer, *Cien años de soledad: una interpretación crítica*; STAYS GOSTAUTAS, Sobre Enrique Ojeda, *Jorge Carrera Andrade: Introducción al estudio de su vida y de su obra*; ZENAIDA GUTIERREZ-VEGA, Sobre José Antonio Cubeñas, *Rubén Darío: restaurador de la conciencia de la armonía del mundo*; JUAN LOVELUCK, Sobre Robert Pring-Mill, *Pablo Neruda, A Basic Anthology*; ISIS QUINTEROS, Sobre Hernán Vidal, *José Donoso: surrealismo y rebelión de los instintos;* JOAQUIN ROY, Sobre Oscar Collazos, *Crónica de tiempo muerto*; JOAQUIN ROY, Sobre Ernesto Cardenal, *Poesía escogida.*

SUSCRIPCIONES Y VENTAS: William J. Straub, 1312 C.L. Universidad de Pittsburgh.
CANJE: Lillian Seddon Lozano, 1312 C.L. Universidad de Pittsburgh, Pittsburgh, PA 15260. USA.

SUSCRIPCION ANUAL EN AMERICA LATINA: 10 Dls.
SUSCRIPCION ANUAL EN OTROS PAISES: 15 Dls.

SOCIOS REGULARES: 20 Dls.
SOCIOS PROTECTORES: 25 Dls.



JOURNAL OF SPANISH STUDIES
TWENTIETH CENTURY

Editors: Vicente Cabrera and Luis González-del-Valle
Assistant Editor: Bradley Shaw
Book Review Editor: Evelio Echevarría

General Information: The *Journal* publishes scholarly articles dealing with the literatures of Spain and Spanish America in this century. The periodical appears three times annually (Spring, Fall, and Winter). Manuscripts are welcome. They should be between 12 and 25 typewritten pages and prepared in accordance with the *MLA* style sheet; all notes at the end. The original, an abstract, and one additional copy of both must be accompanied by return envelope and postage. Manuscripts may be written in English or Spanish. Subscription is $8 per year ($15 for 2 years).

Address: Direct all manuscripts—studies and book reviews— to: Editors, *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century,* Department of Foreign Languages, Colorado State University, Fort Collins, Colorado 80521 U.S.A. Correspondence on subscriptions, advertisements and exchanges should be sent to: Editors *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century,* Department of Modern Languages, Kansas State University, Eisenhower Hall, Manhattan, Kansas 66506 U.S.A.



Revista literaria de enfoque
crítico y creativo
dedicada a las literaturas
hispanoamericana, chicana, española y luso-brasileña

VOLUMEN V | Abril de 1975 | Número 2

ÍNDICE

VOLUMEN V | Noviembre de 1974 | Número 1

(Precio de números atrasados: $3.00 dólares)

